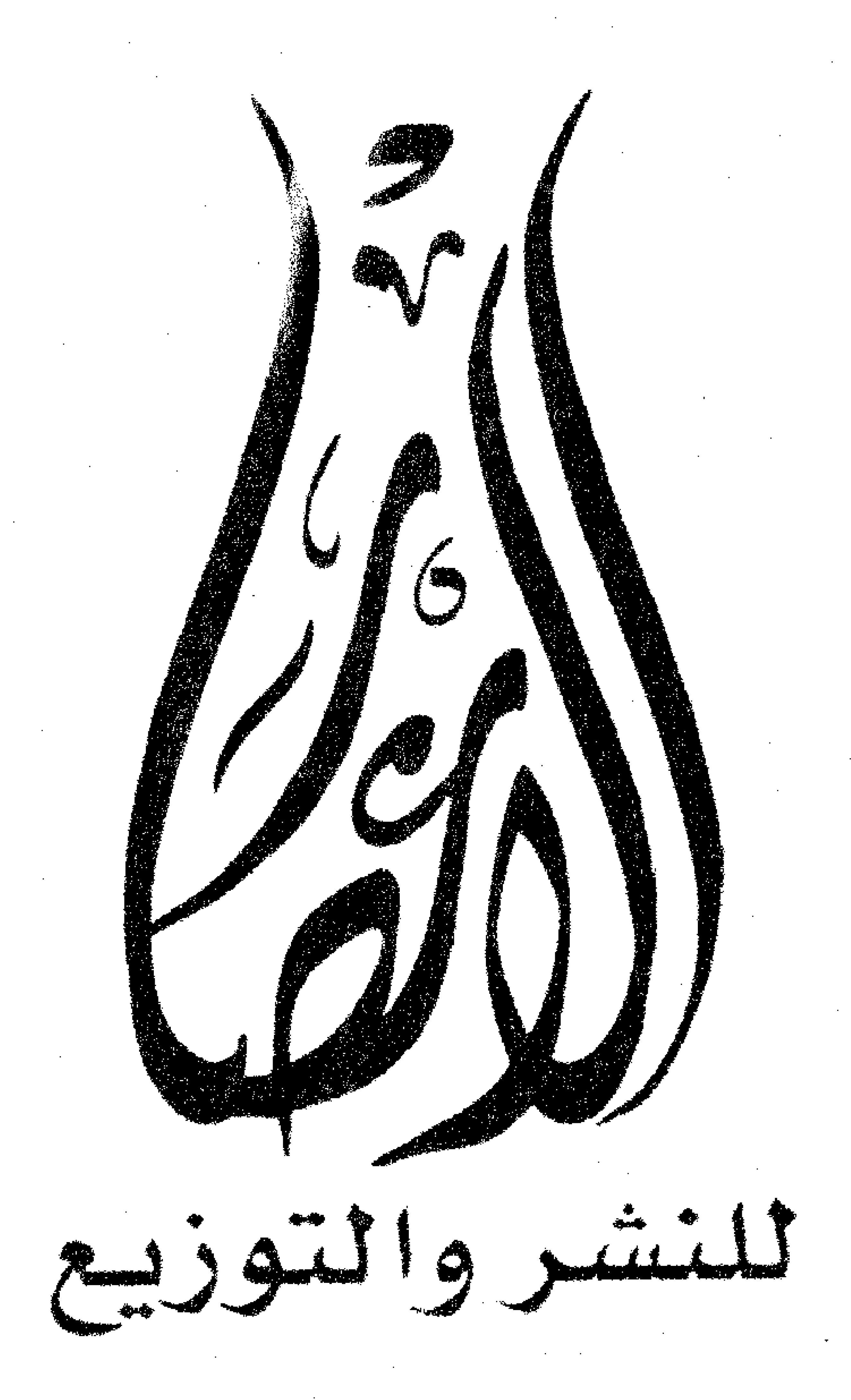
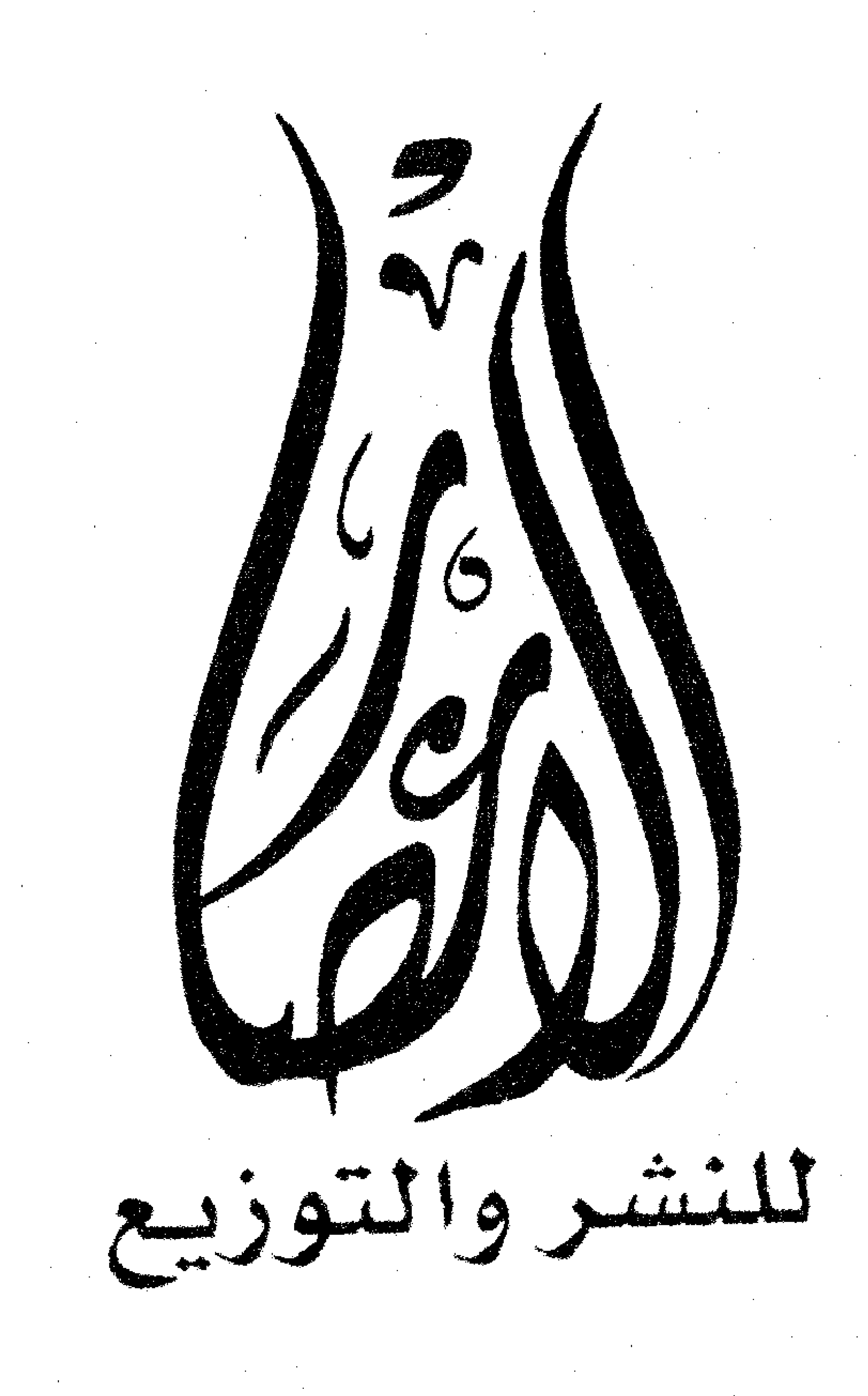
# الإخراج المسرحي

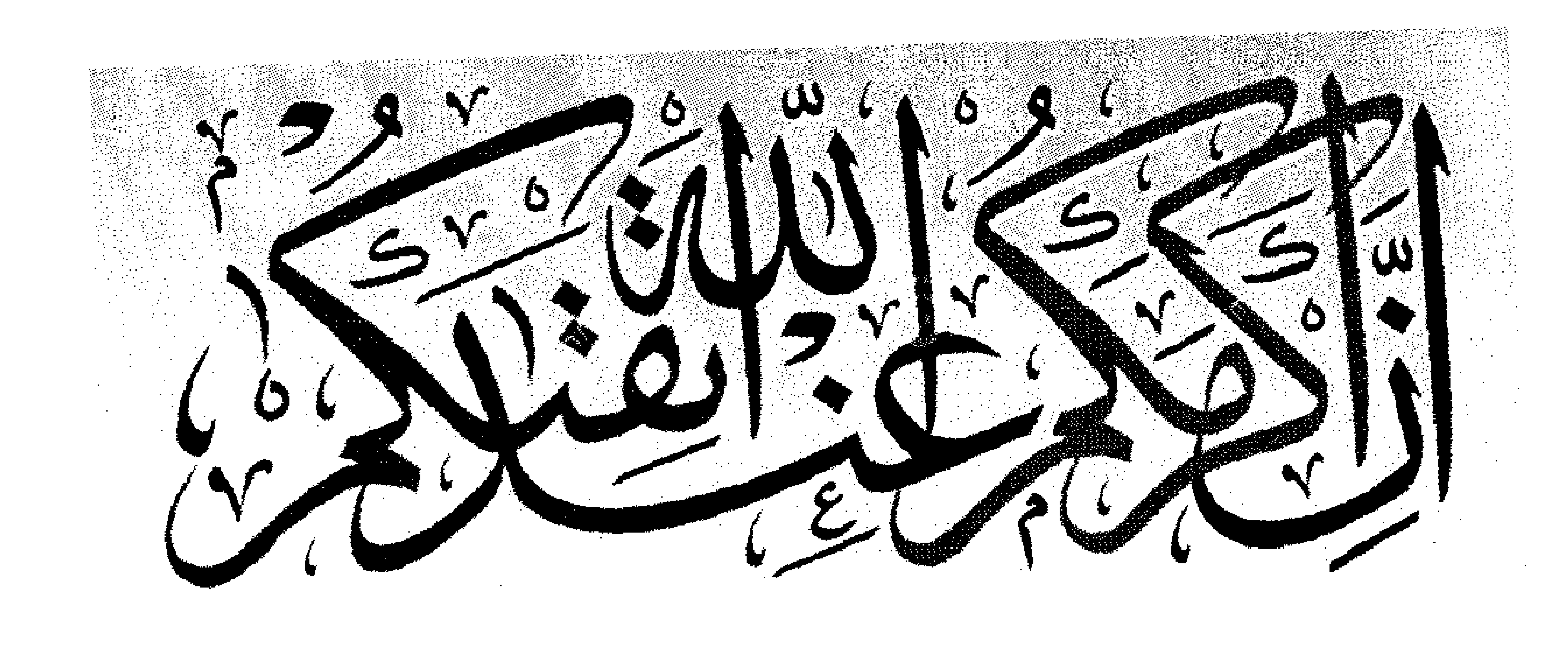
الأستاذ
نادر عبد الله دسه
مخرج في مؤسسة الإذاعة والتلفزيون



للنشر والتوزيع


للنشر والتوزيع


للنشر والتوزيع




# الإخراج
# المسرحي

# الإخراج المسرحي

تأليف

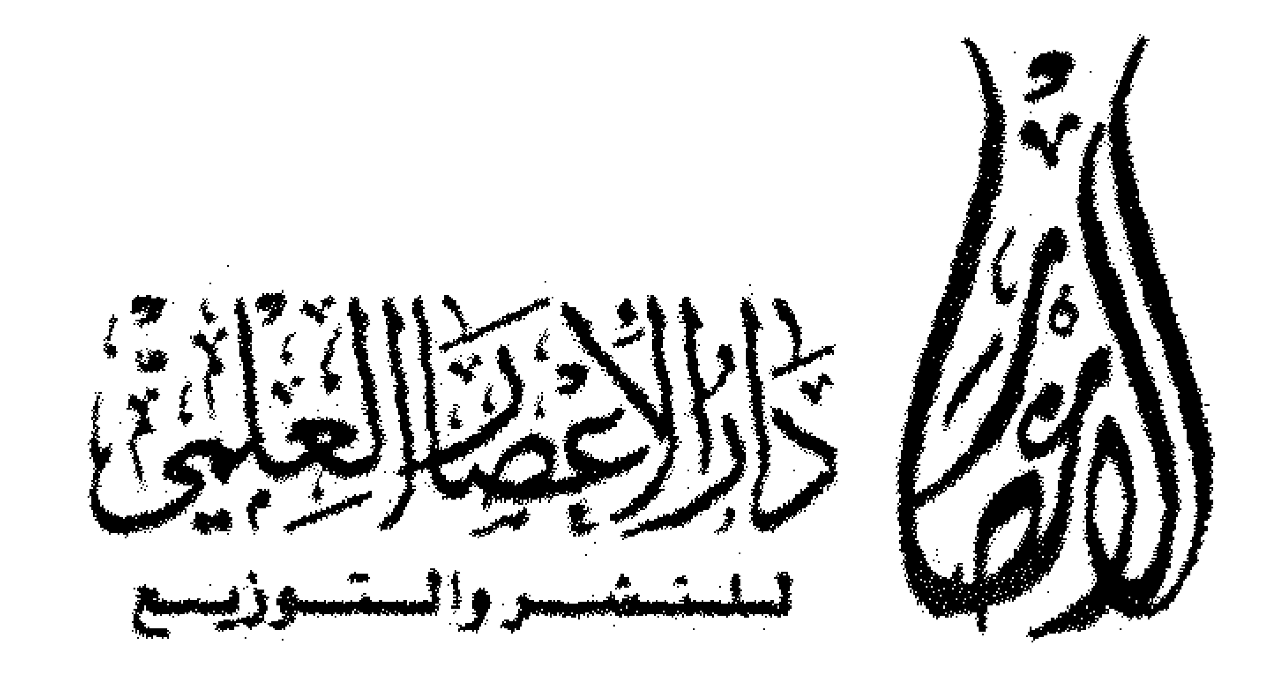
الأستاذ

نادر عبد اللّه دسه

مخرج في مؤسسة الإذاعة والتلفزيون

*الطبعة الأولى*

2016م – 1437هـ



**رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية (2014/10/4744)**

792

دسه، نادر عبدالله

الإخراج المسرحي/ نادر عبدالله دسه. -عمان: دار الاعصار العلمي للنشر والتوزيع، 2014

( ) ص

ر.أ. : 2014/10/4744

الواصفات: /الإخراج المسرحي/

• يتحمل المؤلف كامل المسؤولية القانونية عن محتوى مصنفه ولا يعبر هذا المصنف عن رأي دائرة المكتبة الوطنية أو أي جهة حكومية أخرى.



**الطبعة العربية الأولى**

**2016م-1437هـ**




الأردن - عمان - وسط البلد - شارع الملك حسين - مجمع الفحيص التجاري

هاتف: 96264646208+ فاكس: 96264646470+

الأردن - عمان - مرج الحمام - شارع الكنيسة - مقابل كنيسة القدس

هاتف: 96265713906+ فاكس: 96265713907+

جوال: 00962 - 797896091

info@al-esar.com – www.al-esar.com




ISBN 978-9957-98-079-5 (ردمك)

# المحتويات

| الموضوع | الصفحة |
|---|---|

الفصل الرابع

مقومات الفن المسرحي



الفصل الخامس

الاتجاهات الإخراجية في المسرح العالمي

| الموضوع | الصفحة |
| --- | --- |

## الفصل السادس
## المسرح الثالث والتعامل مع التراث



## الفصل السابع
## الاتجاهات الإخراجية في المسرح الألماني الحديث



## الفصل الثامن
## آراء في المسرح

## الفصل التاسع

## اللامرئي في حياة البشر

# المقدمة

## مقدمة عامة عن المسرح والمسرحيات:

كان المسرح وما يزال هو النقطة التي يبدأ منها، عادة، انطلاق الشرارة نحو الثقافة والتطور والمساعدة في تطوير المجتمعات، والوصول إلى حال أفضل. وعلى مر الأزمان خضع للتحوير والتشكيل سواء كان ذلك في شكل خشبته، أم في شكل العروض التي تمثل داخله، بل إن دور التمثيل نفسها كانت موضعاً للتغيير والتبديل، فقدم الأدب المسرحي في الميادين، وخارج المعابد، وداخل الكنائس، ومرّ بمراحل كثيرة حتى أقيمت له دور التمثيل الحالية.

نشأت الدراما، أي المسرحية، من الاحتفالات والأعياد "الديونيزية" Dionysus، ومن الطقوس والرقصات والأناشيد التي كانت تُنشد، ومن المواكب التي كان يقيمها اليونانيون القدامى، وكان المكان المُعد لتلك الحفلات يسمى مسرحاً.

المسرحية، أو الدراما العالمية الحالية، وهذا المسرح الجماعي الذي نعيش فيه من الرقص البدائي إلى التمثيلية الحديثة التي تشبه العرض الصحفي، ومن الطقوس الدينية إلى التمثيل الدنيوي، ومن المأساة اليونانية إلى خطافات الصور المتحركة، كل ذلك في مظاهره المربكة المحيرة يسجل لنا تعريفات عن المسرح وعن المسرحية أو الدراما، وإذا استطاع أحدنا أن ينشر صورة للمسارح المختلفة التي تمثل فوقها الحياة، لأدرك من فوره أنه لا يمكن أن يهتدي إلى التعريف الجامع المانع، الذي يتسع للتعبير بالكلام عن عناصر الفن وطرزه، وأحواله، وعن مظاهر الحياة المسرحية والتمثيلية واتجاهاتها. إن الفن المسرحي هو الفن الذي تلتقي عنده جميع الفنون، إذ ليس بين الفنون فن كفن المسرح استطاع أن يصل موهبة الخلق الفني الغامضة بموهبة التلقي والاستقبال.

المسرح ليس مجرد وسيلة ترفيهية، وإنما يتخطى دوره ذلك. ففي فترات عظمته جاهد كتابه وممثلوه ومخرجوه، في اكتشاف نواحي الجمال فيه؛ ففن المسرح يعتمد في جوهره على حصيلة المعرفة في شمولها العام، وعلى قدرة الإنسان على الاستكشاف والتعجب والتأمل.

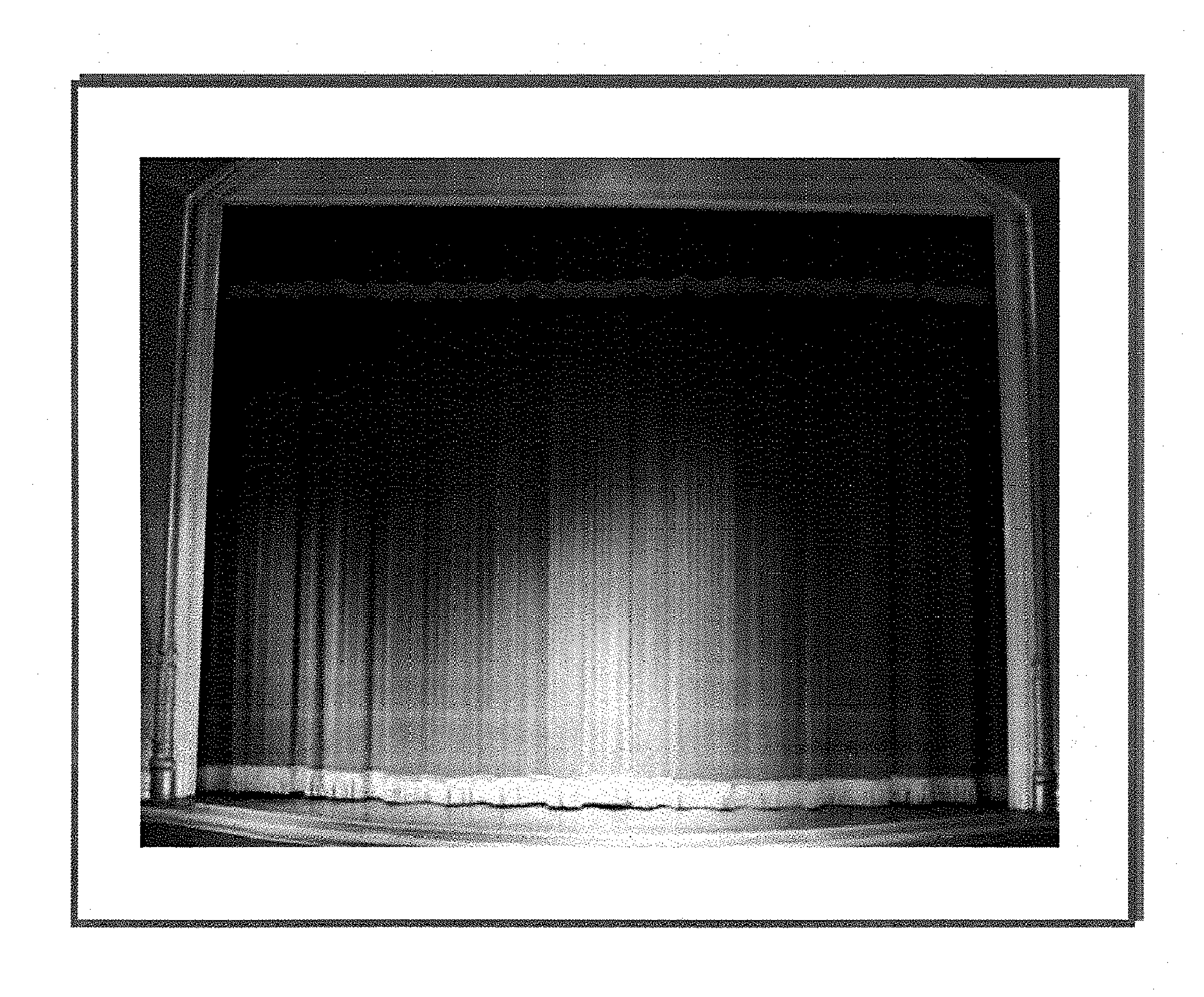
كان المسرح عند الإغريق مظهراً دينياً، وعند الرومان ما يشبه المتعة الرخيصة، التي يتكفل بها الرقيق من أجل الترفيه عن مالكيهم، وكان للكنيسة في عهدها الأول شراً ينبغي استئصاله، غير أن الكنيسة عادت بعدها بعدة قرون، تحتضن مسرحيات الأسرار والمعجزات، كما بات جمهور اليوم يسترجع الأعمال الجيدة للمسرحي اليوناني "سوفوكليس Sophocles"، والإنجليزي "وليم شكسبير William Shakespeare"، والسويدي "أوجست سترندبرج August Strindberg"، بتقديس، ويظن بعض النقاد أن هؤلاء الكتاب، ليسوا بشراً عاديين.

إن المسرح بسبب إسهامه في تلبية احتياجات الإنسان الجمالية والذهنية، وبسبب نوع الجمهور الذي يرتاده، وبسبب الرابطة الوثيقة، التي تربط جمهوره بممثليه، ثم بسبب مختلف القيم الأخرى، لكل هذه الأسباب يبدو مقدراً له أن يعيش بضعة آلاف أخرى من السنين. وحتى لو كتب للمسرح المختلف أن يحقق تنبؤات المتشائمين القديمة، ويحل به الموت فسوف يبقى المسرح التربوي حقلاً طبيعياً للتدريب، ونقطة انطلاق للطالب، في أي فرع من فروع الفنون المسرحية، إذ إن المسرح الحي هو الجذر، الذي تولدت عنه بقية الفروع الأخرى.

وإذا كانت النهضة المسرحية تعتمد على البحوث والدراسات والتجارب، في مجال الفنون والآداب المسرحية فإن الثقافة المسرحية تضيف كذلك التعريف بالتراث المسرحي، بما تقدمه من مؤلفات وترجمات تهم المتخصصين والعامة، على السواء.

# الفصل الأول

# نشأة المسرح وتطور الفن المسرحي



# الفصل الأول
# نشأة المسرح وتطور الفن المسرحي

عند ذكر كلمة "مسرح" نفكر في نوع خاص من الترفيه، أو في مبنى معين مُعد ومجهز لتقديم هذا النوع من الترفيه. ويأمل البعض في قضاء وقت ممتع مع الضحك، أو قصة شيقة للهروب من مشقة اليوم. والمسرح، مثله مثل كافة الفنون، ترجع نشأته إلى السحر، أي إلى محاولة التأثير على الطبيعة بقوة إرادة الإنسان، وإحالة الأفكار إلى أشياء.

وفي الأزمنة الأولى من المسرح كان كل فرد ممثلاً، ولا تفرقة بين الممثل وبقية القبيلة، والدنيا هي المسرح. وكانت منصة التمثيل مكاناً مقدساً، وكان الحاضرون نوعين: مؤدين ومريدين. وبعد ذلك كانت المنصة هي المسرح، ولا يفصل بين الممثلين والنظارة سوى خليج مجازي معنوي، يصبح أخيراً خليجاً مادياً محسوساً. وأخيراً أصبح يفصل بين الممثل ومشاهديه آلاف الأميال.

وبين بداية المسرح وما انتهى إليه شبه غريب، من حيث إن مكان التمثيل هو الدنيا. وتطورت الدراما تطوراً جبرياً في عدة مراحل، ويمكن أن يطلق عليها التاريخ الطبيعي للدراما، وهذه المراحل هي: الدراما بوصفها سحراً، والدراما بوصفها ديناً، والدراما بوصفها زخرفة، والدراما بوصفها أدباً، والدراما بوصفها علماً.

وفنون المسرح فنون متكاملة، وبالأحرى فنون يكمل بعضها بعضاً، وليس منها فن يمكن أن يقوم بنفسه، بحيث لا تربطه ببقية الفنون المسرحية الأخرى رابطة أو وشيجة، ومن ثم لا بد لمن يدرس أحد هذه الفنون، أن يلم إلماماً كافياً ببقية الفنون المسرحية الأخرى. فالممثل يجب أن يتعرف بعمق على تاريخ المسرح، منذ أن نشأ قبل العصور التاريخية حتى اليوم. وتاريخ المسرح يشمل نشأة التمثيل، منذ أن كان رقصاً بدائياً، وإنشاداً دينياً، ثم تطوره بعد ذلك مع تطور الأغنية

الإنشادية الراقصة، ومصاحبة الموسيقى ودق الطبول لها، حتى ظهرت المسرحية، التي حوّلت نواة هذه الأغنية، التي كان البدائيون يتعبدون بها، لخالق الكون المحيط بكل شيء.

وإذا كان الممثل في حاجة إلى تلك المعرفة ببدايات فكرة المسرح ليجيد تمثيله، فالمخرج أشد حاجة منه؛ لأنه المهندس المسرحي الأكبر، الذي يرسم كل شيء، ويضع لكل حركة تقديرها.

إن الثقافة المسرحية الواسعة، تؤدي إلى فن مسرحي عظيم. وقد كان أعظم الكتاب المسرحيين في تاريخ المسرح، هم أولئك الكتاب الذين شبوا في كنف المسرح، وتربوا في أحضانه، ونهلوا من موارده مباشرة. كان أولئك يكتبون وفي بالهم ظروف مسارحهم وإمكاناتها وفي حسبانهم كل صغيرة وكبيرة، مما يمكن تنفيذه لما يدور في أذهانهم، وتخطه أقلامهم.

ما سبق يسّر مهمة المخرج، والممثل، ومصمم الديكور، ومهندس الإضاءة، بل يسّر مهمة عمال الأثاث، ومغيرو المناظر.

إن المسرحية أو الدراما، من الرقص البدائي إلى التمثيلية الحديثة، ومن الطقوس الدينية إلى التمثيل الدنيوي، ومن المأساة اليونانية إلى "الصور المتحركة"، كل ذلك في مظاهره المريكة المحيرة يسجل تعريفاً عن "المسرح" وعن "المسرحية" أو "الدراما". لذلك لا يمكن الاهتداء إلى تعريف محدد للمسرح الذي هو ملتقى كل الفنون.

وقد ألف المؤلفون وترجم المترجمون كتباً كثيرة في كل موضوعات المسرح على حده "الإخراج والتمثيل، والإضاءة، والديكور، الخ"، ومن ثم كانت كتباً لا ينتفع بها إلا المتخصص في أي فرع منها، وحتى هذا المتخصص لا يكاد ينتفع بما يجده في كتابه هذا، إلا إذا أقام الصلة بين الفرع الذي يدرسه من فروع الفن المسرحي وسائر هذه الفروع.

يأتي الرقص في المرتبة الأولى مباشرة بعد ما تؤديه الشعوب البدائية من الأعمال التي تضمن لها حاجاتها الضرورية المادية من طعام ومسكن.

والرقص أقدم الوسائل التي كان الناس يعبرون بها عن انفعالاتهم، ومن ثم كان الخطوة الأولى نحو الفنون، بل إن الإنسان المتحضر في الزمن الحديث بالرغم من النواهي والمحظورات التي يتلقنها، وروح التحفظ التي يشب عليها، يعبر عن انفعالاته المفرحة بطريقة غريزية، والإنسان البدائي، بالرغم من فقر وسائله التعبيرية، وقلة محصوله من أوليات الكلمات المنطوقة، كانت وسيلته الشائعة في التعبير عن أعمق مشاعره هي الحركة الرتيبة الموزونة. وإذا كان القمر والشمس يطلعان ويغربان في نظام ثابت، وكانت ضربات قلبه ضربات إيقاعية، فقد كان طبيعياً لهذا السبب أن يبتكر الحركة الإيقاعية يعكس بها ما يخامره من فرح وبهجة.

وكان هذا الإنسان البدائي يرقص بدافع المسرة، ولكون الرقص طقساً دينياً فهو يتحدث إلى آلهته بلغة الرقص، ويصلي لهم ويشكرهم، ويثني عليهم بحركاته الراقصة، وإذ لم تكن هذه الحركات شيئاً مسرحياً مؤثراً أو تمثيلياً، إلا أن حركته المرسومة ذات الخطة كانت تنطوي على نواة المسرحية أو بذرة المسرح.

والدراما التي من هذا القبيل، وهي الفن الذي يكون فيه الفعل مادة محورية أصيلة، لم تنشأ من الرقص البدائي فحسب بل حين يجري التزاوج فيما بعد بينها وبين الشعر.

وإذا كانت رقصات الطقوس الدينية، ورقصات الزواج هي جذور التراجيديا أو الميلودراما الحديثة، فلا يمكن على وجه التحديد معرفة أي نوع من الرقص المضحك كانت قبائل ما قبل التاريخ تمارسه.

ولا يعرف أحد متى كتبت أول مسرحية تحديداً، وإن كان التاريخ يرجع بتاريخ المسرح إلى عام أربعة آلاف قبل الميلاد، ولا شك أن المسرح يعود إلى أبعد من ذلك، ولكن البداية الحقيقية التي تعنينا وتحدد نشأة المسرح تحديداً نسبياً هي بداية المسرح في بلاد اليونان خلال القرن الخامس قبل الميلاد. وأول تاريخ مهم يصادفنا هو عام 535 قبل الميلاد، ففي ذلك العام فاز " تيسبس" الذي يُعدّ بحق أول ممثل في أول مسابقة تراجيدية. غير أن أهمية هذا الخبر تتضاءل إلى جانب حقيقة كبرى ثابتة على وجه اليقين هي أن مدينة أثينا، تلك المدينة اليونانية، قدمت للعالم فجأة وخلال قرن واحد فيما بين القرن الخامس والرابع قبل الميلاد أربعة من أكبر كتاب المسرح، إن لم يكونوا هم آباء المسرح الحقيقيين الذين لا آباء قبلهم وهم: "أسخيلوس Aeschylus" و"سوفوكليس" و"يوربيدس Euripides" و"أريستوفنس Aristophanes".

وإذا وقفنا على النواة الأولى لبدء فكرة المسرحية أو الدراما وهو الرقص، فإن التأريخ لم يجلب الكثير عن المسارح ذاتها، حيث لا نستطيع الاستنتاج إلا شيئاً قليلاً، حيث كانت تقامُ الاحتفالات في الطرقات وفي الدروب، حيث يلتف العامة حول مقدمي تلك العروض الراقصة. وهؤلاء العامة من يمكن أن نطلق عليهم الجوقة، والراقصين من يمكن أن نطلق عليهم الممثلين. على أن ثمة عادة من عادات الرقص الظاهرية انتشرت انتشاراً ملحوظاً وهي عادة استعمال الأقنعة، إننا لا نجد في المتاحف الاثنوجرافية Anthological شيئاً هو أكثر استرعاء للأنظار من الأقنعة ذات الألوان الصارخة التي كانت تستعمل في الطقوس الدينية.

أما عن القصة المسرحية فقد ذكر "روبرت أدموند" المؤرخ المسرحي وصفاً تخيلياً لمثل هذه النشأة التلقائية للقصة المسرحية، حين قرر أن رقصة القنص القائمة على حادثة قصصية حقيقية، أو مأثرة من المآثر الباهرة قد نشأت من إعادة سرد قصة هذه الحادثة حول نار المعسكر. ولو تصورنا ما كان يجري في العصر الحجري، عصر الكهوف والماموث، وتصوير المظلمات المائية فوق جدران الكهوف، وقد أمسى الليل، وجلس زعماء القبيلة معاً، وقد قتلوا أسداً، وها هو زعيم

القبيلة يثب واقفاً ويقول: "لقد قتلت الأسد، أنا الذي قتلته، قصصتُ أثره فهجم عليّ فقذفته بحربتي فخر صريعاً"، ثم يبدأ في تمثيل المعركة إيقاعياً وسط أصوات الطبول، وتمثيله لخوفه من الأسد وهو يهاجمه، ثم ترديده لعبارات الشجاعة حين قتل الأسد. في هذه اللحظة تولد المسرحية بكل عناصرها المعروفة الآن، وإن كانت بغير تقنية على الإطلاق، وإن لم ننكر لعباس ابن فرناس فضل خياله المحلق في الطيران، فلا ننكر على الإنسان البدائي أنه الأب الأول للمسرح.

ولا بد من القول بأن تلك الشعوب البدائية لم توف حقها في الدراسة، إما لندرة المعلومات، وإما لتواضع الأداء المسرحي قياساً على ما تلا هؤلاء مباشرة.

نشأت الدراما "المسرحية" من الاحتفالات والأعياد الديونيزية، ومن الطقوس والرقصات والأناشيد التي كانت تُنشد، ومن المواكب التي كانت تقام تكريماً لديونيز. وعبده شعب اليونان على أنه إله لهم فقط من دون الناس، وكانوا يكرمونه في مهرجانات مفعمة بالبهجة وألوان من الشعائر الدينية المعربدة.

ثم نسج حماة الدين أسطورة من أساطيرهم يعلنون بها مجيء ديونيز. وكان المكان المكرس لحفلات البسط هذه يسمى "مسرحا"، وأصبح بعض المحتفين بالآلهة يسمون "كهنة"، ثم أصبحوا يعرفون فيما بعد "بالممثلين". وأصبح غيرهم ممن يتولون قيادة الإنشاد، والذين يمكنهم نظم أناشيد جديدة يسمون "الشعراء"، ثم اتسعت اختصاصات الشعراء حتى أطلق عليهم آخر الأمر اسم "الكتاب المسرحيين". كما أطلق اسم "الجمهور" أو "النظارة" على غير هؤلاء وهؤلاء ممن لا يطلبون شيئاً غير المشاركة في تمجيد ديونيز تمجيداً عاطفياً في حفلات تكريمه والثناء عليه.

واتخذت الدراما لنفسها عنصراً جديداً مولداً عن الحركة الراقصة. أما أين يقترب الرقص من المسرحية، ففي الميدان الذي اقترب فيه أحد الأشخاص البدائيين ورقص رقصاً معبراً فيه عن انتصاره في معركة، مبيناً كيف تلصص حتى رأى عدوه، ثم كيف اصطدم به وحاربه يداً بيد، ثم كيف كان يتفاداه، ثم كيف قتله وفصل رأسه عن جسمه، كان رقصه ذلك شديد القرب من المسرحية الصحيحة. أما الرقصات الغرامية الصامتة فتتفاوت بين المشاهد الثنائية الرائعة وبين الاستعراضات التي قد تبدو من الاستعراضات غير المحتشمة.

وقد مارست جميع القبائل البدائية رقصات الحرب ممارسة فعلية، كما مارست رقصات الحب، فضلاً عن الرقصات الدينية التي كانت تسود المجتمع الإغريقي وقتئذ.

أما المسارح فتكاد تكون أمراً مجهولاً يصعب استنتاج آثاره إلا شيئاً قليلاً. والنصوص القديمة كافة، وخلاصة مسرحيات الآلام، والرقصات البدائية، كل ذلك يؤكد حقيقة مؤداها أن أول مسرح كامل، وأول مسرحية قديمة باقية تقترن بمسرح مبني، وبطريقة في العرض، هو المسرح اليوناني (انظر صورة المسرح اليوناني)، و (شكل المسرح اليوناني)، والمسرحية اليونانية وطريقة العرض اليونانية.

## المسرح عند الإغريق

كان "جو" 525 - 456 ق م، أول كتاب المسرح العظام من المبرزين في معركتي "ماراثون Marathon"و "سلاميس Salamis"، فلم يكن الرجل منشغلا بتوافه الأمور، ولا راغباً في توفير التسلية للجمهور بل كان لديه من الأفكار والتجارب ما يريد إشاعته وإشراك الناس فيه، فكانت مسرحياته بعيدة المدى، عظيمة التأثير. والظن أنه كتب تسعين مسرحية لم يبق لنا منها غير سبع وهي: الضارعات، والفرس، وبروميثيوس، و سبعة ضد طيبة، ومصافدا، وأورستايا. والأورستايا هي في الواقع ثلاث مسرحيات: أجاممنون، وحاملات القرابين، وربات الإحسان المنعمات.

أما "سوفوكليس" 496 - 406 ق م، فكانت حياته أقل إثارة من حياة "أسخيلوس"، إلا أنه كان أعظم منه كاتباً مسرحياً، وكاد يبلغ في حياته الخاصة وفي أعماله مرتبة الكمال، حيث ظلت مهارته الحرفية معياراً للكتاب المسرحيين ومثلاً أعلى لهم طوال خمسة وعشرين قرناً تقريباً، حيث اتسمت أعماله بالعمق في التفكير والثراء في التعبير والحنكة في صناعة التوتر المسرحي وإثارة التهكم الدرامي. وكذلك بقيت لنا من أعماله سبع مسرحيات وهي: أوديب ملكاً، وإلكترا، وأوديب في كولون، وأجاكس، وأنتيجون، والتراقيات، وفيلوكيتيس.

ويرى الكثيرون أن أوديب ملكاً هي أكمل مسرحية كتبت على إطلاق المسرح منذ نشأته حتى الآن، وقد عدها أرسطو Aristotle نموذجاً لكثير مما تعرض له في كتابه النقدي "فن الشعر"، وقد امتدحها، خاصة حبكتها المشتبكة، وأحداثها المنسوجة بترابط، ووضوح الدوافع.

أما آخر كُتّاب التراجيديا الكبار هو "يوربيدس 484 - 406 ق م"، ويكفي للإشارة إلى بعض الفروق الأساسية بينه وبين "أسخيلوس" و"سوفوكليس" بعض الأقوال الشائعة بشأنه مثل، "كتب أسخيلوس عن الآلهة، وكتب سوفوكليس عن الأبطال، أما يوربيدس فيكتب عن البشر".

ولا أدل على العلاقة بين الكاتب المسرحي وبيئته من الإشارة إلى أسخيلوس ويوربيدس، فقد ولد الأول في أسرة غنية وثرية لها قدر ومكانة، وعاش أيام معركة ماراثون، وقتها كانت أثينا شابة مليئة بالأمل. أما يوربيدس فقد كانت حياته نقيضاً تماماً لما عاشه أسخيلوس، وعكست مسرحياته بوضوح الظروف التي أحاطت به. وقد وصلنا من مسرحه ثماني عشرة مسرحة أشهرها: "إلكترا"، "ميديا"، "النساء الطرواديات"، "هيبوليتس"، "أفيجينيا في أوليس".

**والسمات الرئيسة للتراجيديا اليونانية هي مجموعة من الخصائص الآتية:**

أ) ليس من اللازم أن تنتهي التراجيديا اليونانية دائماً بموت الشخصية الرئيسة أو الممثل الأول، أما الموضوع فهو، كما أشار أرسطو دائماً، موضوع جدي له قدر وحجم.

ب) تستغرق الواحدة من التراجيديات اليونانية ما يزيد قليلاً على الساعة، فالأورستايا بمسرحياتها الثلاث تستغرق تقريباً الوقت نفسه الذي يستغرقه تمثيل مسرحيتي شكسبير: "هاملت" و"الملك لير". وقد تلقي هذه الحقيقة بعض الضوء على مشكلة الوحدات الكلاسيكية الثلاث التي طالما كانت موضوعا للمناقشة. فوحدة الزمن تستلزم أن تقع الأحداث في يوم واحد، ووحدة المكان تستلزم أن تنحصر الأحداث في مكان واحد، ووحدة الفعل تستلزم ألا يكون في المسرحية غير حبكة مسرحية واحدة.

ج) يتضح مباشرة، لمن يقرأ التراجيديات اليونانية، أن الجوقة تؤدي فيها دوراً كبيراً، وهي تنفرد بالكثير من أجود الشعر في التراجيديات اليونانية، بل سمح لها بالاشتراك في الفعل الدرامي، وتحمل مسؤولية التعبير عن الكثير من الأفكار والآراء.

د) قصد الأغريق بالتارجيديا أن تؤدي لهم دوراً خاصاً، هو تحقيق تطهير الروح عن طريق الشفقة والخوف، ولا يستطيع أحد أن يجزم بأنه يفهم معنى هذا الكلام تماماً.

**الكوميديا الإغريقية:**

أما الكوميديا الإغريقية فقد كانت لها وظيفتها الخاصة، حيث ارتبطت في أصلها بطقوس الخصب والتناسل البدائية، وهو ما يفسر لنا الكثير مما نجده فيها الآن ونعده خروجاً عن حدود الأدب والذوق، ولكن وظيفة الكوميديا قد تبدلت حين وصلت إلى أيدي أريستوفنس، فجعل منها سوطاً قوياً لمهاجمة الحماقات الاجتماعية والسياسية، و أصبحت لا تختلف كثيراً عن العروض الفكاهية الساخرة المعاصرة.

وإن لم يكن أريستوفنس 450 - 388 ق م، الكوميدي الوحيد في عصره إلا أنه كان، باتفاق الجميع، أعظمهم، وهو كذلك الوحيد الذي بقيت لنا من أعماله عدة مسرحيات في نصها الكامل، وكان يمتاز ببراعة مدهشة، وقدرة فائقة على الفكاهة والسخرية. إنه رجل لا يتردد في أن يسخر من كل شخص، ويتهكم على كل شيء. ومن عجب أن يكون ذلك الرجل محافظاً يجاهد في سبيل عودة الأيام القديمة، وعدواً لكل ما هو تقدمي أو جديد. واستمدت معظم مسرحياته مثل "الضفادع" و"الدبابير" و"السحب" أسماءها مما تمثله الجوقات فيها، وكان لها دور كبير فيما تقدمه المسرحيات من بهجة ومرح.

وقد سبق الزي المسرحي، في أثناء نمو الدراما، الديكور المسرحي، بل سبق كل مقر ثابت مخصص للتمثيل. وقد بقيت مثل هذه الأماكن الثابتة المخصصة للتمثيل، لأمد طويل، عائقاً أكثر منها معيناً لحل مشكلة الفن المسرحي كما عرفته الدراما الإغريقية. فبناء مثل مسرح ديونيز كان مصدر بلبلة للفكر المعاصر، إذ إن أطلاله الباقية لا تدل على مبنى يرجع إلى العصر الهليني فحسب، بل إلى العصر الروماني. والمتفق عليه نشأة كل من الملهاة والمأساة في المحافل القروية وفي المواكب الممجدة لديونيز الذي عُدّ في زمنه الإله الملهم وموفر الخصب.

إن أولى حفلات المآسي والملاهي قد مثلت في الأوركسترا Orchestra، وهي قطعة أرض ممهدة مستديرة الشكل، بميدان السوق، ومن ثم انتقلت بصفة دائمة إلى حيث حدود معبد ديونيز اليوثيروس، داخل الحرم المقدس، على المنحدر الجنوبي للأكروبول، على أنه لم تكن الأرض مسطحة، فكان لا بد من إقامة حائط ساند عند أحد الجوانب، وكان النظارة يتجمعون على سفح التل، وينظرون عبر الأوركسترا، فيرون فوق حافة الحائط الساند قمة معبد ديونيز.

لم تتضمن نظم البناء حتى القرن الخامس قبل الميلاد سوى الأوركسترا والمعبد، أي أن أولى مسرحيات أسخيلوس قد قدمت على هذه الصورة المبسطة، أما ما كان يلزمها من إكسسوار، كالهياكل والمقابر، فكان يعد عند حافة المسطح، حسب مقتضيات كل مسرحية.

ومن المفروض أن ممراً منحدراً، أو بالأحرى خندقاً، قد وفر طريقاً لظهور الجوقة والممثل الأول على مرأى من النظارة. وقد تسبب عدم الاستقرار في مفهوم الاصطلاحات المسرحية اليونانية في كثير من البلبلة لأذهان المعاصرين. كانت الأوركسترا مكاناً مسطحاً، مستديراً في الأصل، تؤدي فيه الجوقة تشكيلاتها، وكان المسرح مكان جلوس النظارة، وكانت الخيمة، حيث يرتدي الممثلون ملابسهم ومنها يظهرون كلما حل دور أحدهم، خليطاً يجمع بين كواليس المسرح الحديث وحجرات الممثلين، أي أنها لم تكن منصة التمثيل حسب المدلول الحديث.

أما ما يطلق عليه حالياً منصة التمثيل، أي خشبة المسرح، فكان اليونانيون يسمونها "بروسكنيون Proskenion".

حوالي عام 465 ق م أقيمت أول منصة خشبية صغيرة في استطاعة النظارة أن يروها، وبعد أربعين عاما، أقيم أساس حجري متين لمبني منصة حجرية ذات جبهة طويلة وجناحين متفرعين.

ولم تشيد في أثينا منصة حجرية كاملة قبل العصر الهليني. وأما آثار المنصة المحكمة المتقدمة جداً، التي ما زالت باقية، فيرجع تاريخها إلى ما لا يقل عن عهد نيرون. وينتهي الكثير من العلماء إلى أن جدار الحرم الذي كان يقوم مقام مؤخرة "للمنظر المسرحي"، إن جاز التعبير، يرجع إلى عهود لاحقة في تاريخ المسرح، قد استعمل مبكراً، منذ مطلع القرن الخامس، مؤخرة لمنصة خشبية، ثم في نهاية القرن، مؤخرة لمنصة حجرية.

ومن غير المستبعد أن المنصة الخشبية كانت تتخذ أولاً فأول، ما يتفق من الأشكال ومختلف مقتضيات المسرحية، بل قد مرت المنصة الحجرية نفسها بأطوار مختلفة. وفي متحف اللوفر Louvre بباريس آنية أولت على أنها توفر أصدق صورة لأول منصة حجرية في أثينا.

كانت الأشباح المقدسة تستحضر من خلال نفق مصبه المنصة، ولمثل هذا الممر اكتشفت آثار بمسرح إريتريا، عرفت باسم "السلم الشاروني"، وفي الأغلب أنه استعمل مبكراً منذ عهد أسخيلوس الذي عمرت تمثيلياته بالأطياف. كذلك ليس من شك في أن المسرح الإغريقي عرف الدور الأعلى، حيث قام بوظيفته المسرحية نفسها عند شكسبير، وهي إلقاء الخطب من شرفة، أو من أعلى جدار، أو من برج مراقبة.

فيما بين عهدي أسخيلوس ويوربيدس كان المسرح الإغريقي قد وفق إلى شتى اصطلاحاته، سواء الخاصة بالجدار الخلفي نفسه أو بمختلف ملحقاته الثانوية، وبدا الطريق ممهداً أمام تطور بلغ ذروته في الأزمنة الرومانية حيث المسارح المحكمة والإخراج المتقدم.

ولا يرجع إلى أسخيلوس فضل التقدم الأول الحقيقي من حيث المناظر المسرحية وآليتها فحسب، بل هو أول من أدخل على المسرح الزي المعين لكل ممثل أيضاً، أو بالأحرى هو الذي قد قرر في وضوح ما كان مستعملاً من قبل زياً في عبادات ديونيز، فالقناع أو الثوب ذو الكمين أو الحذاء العالي مستعار من ديانة ديونيز وشعائره.

وقد تأثر الزي في المسرح الإغريقي، في طابعه الديني وطابعه غير المألوف. والمسرح، عبر تاريخه، كان مجذوباً نحو الزي الغريب، الذي يساعد بحكم طبيعته الخاصة على نقل المتفرج من عالمه إلى عالم أخر مثالي. وثمة تفسير آخر هو أن الزي الذي يغطي جسم الممثل من أخمص القدمين إلى الرأس، حتى لا يعرفه أحد، كان يجبر الممثل على أن يتخلى عن شخصيته، في سبيل تمثيله خصائص حياة أرقى.

# الفصل الثاني

# فنون المسرحية



# الفصل الثاني
# فنون المسرحية

## 1. الأوبرا

مسرحية غنائية تعتمد على الغناء أكثر من الكلام، وتختلف عن التمثيليات التقليدية في عدة جوانب أهمها أن العنصر التمثيلي في الأوبرا يعد أكثر عمقاً وتأثيراً في المشاهدين، خاصة أن الأوبرا تعتمد على الانفعالات الأساسية كالغضب والحزن والحب والانتقام والقسوة والغيرة ونشوة الانتصار.

يستفيد المؤلف الأوبرالي إلى درجة كبيرة من إمكانات الموسيقى المصاحبة التي تعمق الإحساس لدى الممثل والمشاهد كليهما. وتتميز الأوبرا عن التمثيلية التقليدية في أنها تجمع بين أكثر من لون من ألوان الأداء فنون الأداء مثل التمثيل، والغناء، وموسيقى الأوركسترا، والأزياء، وفي أحيان أخرى كثيرة الرقص والباليه.

وبالرغم من أن الأوبرا تعد أبرز ما أخرجه العصر، فقد كان ظهورها مصادفة أو راجعاً إلى خطأ في فهم طبيعة التمثيل اليوناني القديم. فقد تصور بعض العلماء المتحمسين أن التراجيديات الإغريقية كانت ترتل وتغنى كلها. وسرعان ما تحمس اثنان من العلماء من هذه الجماعة هما: "جاكوبو بيري Jacopo Peri" و"أوتافيو رينوشيني Ottavio Rinuccini" فأخرجا أوبرا "دافني Dafne" عام 1597م، التي تعد أول أوبرا في العالم.

## مصطلحات تستخدم في الأوبرا:

- الآريا: مقطوعة غنائية مطولة يقوم بها المغني بمفرده للتعبير عن مشاعره الشخصية.
- الإلقاء المنغم: جزء من النص الأوبرالي يقدم معلومات عن الحديث ويطور الحبكة الدرامية في شكل غنائي بسيط فيما يشبه الحديث العادي وأحياناً بمصاحبة الأوركسترا.
- الأوبرا الجادة: لون الأوبرا الذي ساد في القرنين السابع عشر والثامن عشر الميلاديين وكانت تتناول موضوعات أسطورية وتاريخية في المقام الأول وتركز على المؤثرات المسرحية الخاصة والغناء المتميز.
- الأوبرا الكبرى: أوبرا السنوات المبكرة من القرن التاسع عشر الميلادي حيث يتم التركيز على المؤثرات المسرحية ومشاهد المجموعات الكبيرة والموسيقى المركبة المتداخلة، والحوار.
- الأوبرا الهزلية: أوبرا إيطالية هزلية تعالج مواقف إنسانية مأخوذة من الحياة اليومية.
- طاقم المغنين "إينسيمبل": مجموعة صغيرة من المغنين، تتكون عادة من شخصين إلى خمسة أشخاص. تسمى المقطوعة التي تؤديها المجموعة بنفس الاسم.
- بل كانتو: أسلوب في الغناء يركز على جمال النغمة والمهارة الفنية.
- كولوراتورا: أسلوب أداء في الغناء يميل إلى التلوين وتقوم به عادة أصوات سوبرانو قوية.
- سنجسبايل: لون من الأوبرا الألمانية يستخدم الحوار المؤدى بدلاً من الأغنية المنفردة.
- ليتموتيف: مقطوعة موسيقية قصيرة تقدم بعض الأفكار والأماكن والشخصيات كلما ظهرت في العرض.

- المدونة الموسيقية: هي النوتة الموسيقية المكتوبة التي يستخدمها قائد الأوركسترا.
- النص الشعري: هو النص المكتوب للأوبرا.
- الواقعية: أسلوب واقعي في الأوبرا الإيطالية يكون فيه التركيز على الحدث والانفعالات.

تختلف الأوبرا كذلك عن العروض الأخرى، التي تستخدم الموسيقى مثل المسرحيات الموسيقية والغنائية، في أن الأوبرا تستخدم حواراً أقل منهما، وتشترك الموشحات الدينية الغربية مع الأوبرا في ميزات معينة وهي استخدام الموسيقى المصاحبة للغناء الفردي ومجموعة المنشدين والأوركسترا، وقد تحكي قصة. إلا أن الموشحات الدينية في الغرب تختلف عن الأوبرا في أنها تفتقر عناصر التمثيل والأزياء والتزين، وقد بدأت الأوبرا في إيطاليا في السنوات الأخيرة من القرن السادس عشر الميلادي ثم قام الموسيقيون الإيطاليون والمغنون وقادة الأوركسترا بتطوير ذلك الفن الأدائي في السنوات التالية. وبحلول نهاية القرن السابع عشر الميلادي انتشرت الأوبرا من إيطاليا إلى بقية دول أوروبا.

وتتكون الأوبرا من عنصرين أساسيين هما الكلمات أو النص المكتوب والموسيقى أو النوتة ويقصد بها الغناء والموسيقى. والنص المكتوب للحوار في الأوبرا أقل طولاً من النص التمثيلي التقليدي؛ لأن غناء الكلمات يستغرق وقتاً أطول من مجرد أدائها تمثيلاً، ومن ناحية أخرى فإن الموسيقى ذاتها تقوم أحياناً بتجسيد العواطف والانفعالات التمثيلية بصورة أكثر عمقاً من الكلمات.

أما الموسيقى فإن كل دور في الأوبرا يتطلب مغنياً يتمتع بمدى أو درجة صوت معينة، ومن ثم يتم تقسيم المغنين في الأوبرا حسب درجات الصوت. ويستخدم الغناء الجماعي في معظم عروض الأوبرا إلى جانب الغناء المنفرد والثنائي والأداء الموحد.

رغم أن طبيعة الأوبرا تفرض قيوداً على حركة المغني، إلا أن الحركة السريعة والمفاجئة والجسم الملتوي قد تؤثر على صوت المغني، كما أن الأداء في الأوبرا يتطلب درجة معينة من إجادة التمثيل. ويختلف عدد الآلات الموسيقية المستخدمة في الأوركسترا ونوعها من أوبرا إلى أخرى، فالآلات التي يحتاجها عرض إيطالي في أواخر القرن الثامن عشر الميلادي تختلف عن الآلات التي يتطلبها عرض كتبه "فاجنر Wagner" في أواخر القرن التاسع عشر الميلادي. وتحدد طبيعة العرض كذلك دور الأوركسترا، فقد توفر موسيقى مصاحبة للأداء وقد تؤدي دوراً مهماً في العرض، وقد تبرز مشهداً أو حدثاً معيناً أو تؤكده، وقد تقوم بتقديم فواصل تمهد أو تعد المشاهد وهكذا.

## 2. الأوبريت

نوع من المسرحيات الغنائية كان محبوباً في الفترة بين أواسط القرن التاسع عشر حتى العشرينيات من القرن العشرين الميلادي. تطور الأوبريت من الأوبرا الهزلية الفرنسية ولكنه يختلف عنها في أنه يحتوي على حوار كلامي بدلاً من الحوار الغنائي، وعلى أغاني بدلاً من ألحان. وغالباً ما تكون مقدمة الأوبريت خليطاً من أغان منتزعة من العرض وليست شيئاً مؤلفاً مستقلاً كما هو الحال في الأوبرا.

الغرض من الأوبريت هو الترفيه وإدخال السرور على النفوس وليس إثارة العواطف القوية أو الكشف عن قضايا مهمة أو مناقشة قضية ذهنية أو جدلية. وفي كثير من الأوبريتات نجد أن عقدة القصة إما عاطفية رومانسية أو ساخرة. وفي معظم الحالات تتضمن نوعاً من الارتباك حول أخطاء غير مقصودة، كما تنتهي بنهاية سعيدة كثيراً ما تعكس شيئاً من المغزى الأخلاقي.

في الأوبريت تُظهر الموسيقى ألحاناً مباشرة من غير تعقيدات لحنية، وفيها إيقاع قوي. وهناك الأوبريت الذي يحتوي على رقصات وغيرها من التي تقوم على أساس رقصة الفالس والكورال "الغناء الجماعي".

ازدهرت عدة مدارس قومية خلال الفترة التي انتشر فيها الأوبريت واستقبلت بلهفة شديدة. وازدهر هذا النوع في فرنسا، وكانت أجمل الأوبريتات التي كتبت هي تلك التي ألفها "جاك أوفنباك Jacques Offenbach" وهو مؤلف موسيقى فرنسي، ألماني المولد. ومن بين مؤلفاته "أورفيس في العالم الأرضي Orpheus in the Underworld" عام 1858م و"لابيل هيلين" عام 1864م و"لابيريشول La Perichle" عام 1868م.

في عام 1860م كتب المؤلف الموسيقي النمساوي "فرانز فون سوبيه Franz Von Suppe" أوبريت "داس بنسيونات" الذي أصبح فيما بعد النموذج الحي للأوبريت في فيينا، غير أن رائد مدرسة الأوبريت في فيينا هو "يوهان شتراوس Johann Strauss" الابن الذي جعل "الفالس" السلسلة الفقرية لإيقاع موسيقى الأوبريت.

يعد أوبريت "داي فلدرماوس" 1874م أشهر مثال لمدرسة الأوبريت في فيينا، وقد سيطر هناك الأوبريت الرومانسي وشكل هذا النوع من فن الأوبريت سيادة تامة في أوائل القرن العشرين الميلادي مع انتشار أعمال مثل "الأرملة المرحة" عام 1905م التي ألفها "فرانز ليهار Franz Lehar" والتي كانت محببة لكثيرين.

في العالم العربي انتشر فن الأوبريت نقلاً عن أوروبا ولكن بمزيد من التعريب ليلائم الفكر الشرقي والمتلقي في الشرق. وقد بدأ هذا اللون من المسرح الغنائي في مصر في الثلث الأول من القرن العشرين الميلادي، ثم سرعان ما انتقل إلى بلدان عربية أخرى مثل لبنان وسورية وكان هناك تأثير كبير لزيارة الفرق المسرحية الغنائية المصرية للبلدان العربية.

## 3. مسرح العرائس

هي مجسمات اصطناعية يتحكم في حركاتها شخص، إما بيده أو عن طريق خيوط أو أسلاك أو عصا. وقد تمثل الدمية شخصاً أو حيواناً أو نباتاً أو شيئاً من الأشياء. وتتقمص هذه الدمي أدواراً في مسرحيات تعرف باسم "عروض العرائس" أو "مسرح العرائس". ويسمي الشخص الذي يقوم بتحريك العرائس "محرِّك العرائس".

يصنع كثير من الأطفال عرائس من المواد الرخيصة من القماش أو الخشب، أو من أشياء كعلب الألبان الفارغة أو الخرق البالية. ويقومون كذلك بتأليف عروض العرائس ثم يحركونها، ويعملون على تغيير أصواتهم مع تغيير الشخصيات. ويمكن استخدام منضدة أو رف كتب منصة لعرض العرائس. كما يمكن أن يعمل محرك العرائس من وراء غطاء أو شرشف، يشده بعرض الجزء السفلي من فتحة باب. ويتوارى خلفه فلا يرى المشاهدون غير العرائس المتحركة التي تظهر بالجزء الأعلى من فتحة الباب.

يلجأ بعض المدرسين إلى الاستعانة بفن العرائس المتحركة، لإضفاء التشويق على المادة الدراسية، فيقومون على سبيل المثال بالاستعانة بالعرائس المتحركة لتمثيل واقعة من الوقائع التاريخية.

وقد اعتاد الناس على الاستمتاع بعروض العرائس منذ زمن بعيد، إذ عثر على مجسمات تشبه الدمى المتحركة بالمقابر والأطلال الأثرية بمصر القديمة واليونان وروما؛ بما يعني أن مسرح العرائس مسرح قديم. ويرجح أن يكون أول استعمال للعرائس في المناسبات الدينية.

وهناك ثلاثة أنواع رئيسة من العرائس المتحركة هي:

أ) العرائس المتحركة باليد.
ب) العرائس المتحركة بالخيوط.
ج) العرائس المتحركة بالعصا.

ويشتمل الكثير من العروض على أكثر من نوع من أنواع العرائس المتحركة. أما أكثر الأنواع انتشاراً فهي العرائس المتحركة باليد، ويتكون أحد أنواعها المعروف باسم "عرائس القفاز" أو "القبضة" من نموذج مفرغ لرأس متصل بقفاز أو كم من قطعة قماش ينطبق على حجم الساعد، ويقوم مقام جسد العروس. ومن ثم يقوم محرك العرائس بإدخال يده في كم القماش وصولاً إلى القفاز.

لعل أشهر شخصيات عرائس القفاز هي شخصية "بنش" نجم الاستعراض الإنجليزي الذي اشتهر باسم استعراض "بنش وجودي Punch and Judy". وكان قد جرى تدشين شخصية بنش بإنجلترا عام 1662م. وثمة عرائس شبيهة بشخصية "بنش" نالت إقبالاً جماهيرياً في بلدان عديدة.

## 4. الباليه

فن أدائي يستخدم حركات الجسم الإنساني للتعبير عن الانفعالات المختلفة كالغضب والخوف والغيرة والفرح والحزن.

وتطلق كلمة باليه على اللون الكلاسيكي الذي ابتدعه الفرنسيون أثناء القرن السابع عشر الميلادي وكذلك على الباليه الحديث المختلف الإيقاع والملابس. كما يطلق كذلك على المسرحيات الهزلية الموسيقية التي تجمع بين فنون الأداء المسرحي والرقص والغناء والموسيقى، وإن كان التعبير عن طريق حركات الجسم، أي الرقص، الخاصة هو أهم تلك العناصر جميعاً، وتصاحب كل ذلك الملابس والأزياء الخاصة التي يراعى في تصميمها حرية الحركة دون عوائق. وفي العصور الحديثة طورت كل دولة كبرى أسلوبها الخاص بفن الباليه، فالباليه الأمريكي يتسم بالسرعة والحيوية، بينما يميل الباليه الروسي إلى قوة الأداء والإبهار، أما الباليه الفرنسي فيميل إلى الأناقة والجمال. وقد أتاح ارتباط فن الباليه بالمدرسة الفرنسية منذ بدايته الأولى للفرنسيين سيطرة مفرداتهم اللغوية الخاصة بذلك الفن على اللغات المختلفة. وهذا يفسر سر انتشار المفردات الفرنسية داخل مدارس الباليه المختلفة.

ظهرت البدايات الأولى لفن الباليه في القرن الخامس عشر الميلادي في إيطاليا خلال النهضة. وقد ساعد على ظهور ذلك الفن أن الشعوب بدأت في عصر النهضة تظهر اهتماماً أكثر بالفنون والعلوم. وقد أدى ازدهار التجارة في هذا العصر إلى ثراء أمراء الدول الإيطالية في "فلورنسا" وغيرها من المدن، وهو ثراء ترتب عليه تنافس هؤلاء الأمراء في رعاية الفنون والآداب، بالرغم من توقف الفنون في تلك الدول عند حد الهواية. وعندما تزوجت إحدى أميرات الأسرة الحاكمة في فلورنسا وهي "كاثرين ميدتشي Cathrine de Medicis" من ملك فرنسا عام 1547م، أدخلت فنون الإمتاع التي نشأت عليها إلى بلاط ملك فرنسا، بل أحضرت معها من إيطاليا موسيقياً هو "بلثازار بوجي" للإشراف على تقديم تلك

العروض. والواقع أن مؤرخي فن الباليه يعتقدون أن أحد أعمال ذلك الموسيقي وهي "أوبرا الراين" كانت أول باليه بمعنى الكلمة، وقد أدى نجاح العرض آنذاك، إلى محاكاته في عدد كبير من بلاطات ملوك أوروبا. وقد أصلت أوبرا الراين الهزلية مكانة باريس بصفتها عاصمة الباليه في العالم، وزاد من هذه المكانة الكبيرة تشجيع الملك لويس الرابع عشر الذي تولى السلطة في أواخر القرن السابع عشر وأوائل القرن الثامن عشر الميلادي هذا الفن، فأنشأ الأكاديمية الملكية للرقص عام 1661م لإعداد الراقصين المحترفين لتقديم العروض في البلاط الملكي وقصور النبلاء. فكان افتتاح تلك الأكاديمية آنذاك بداية عصر الاحتراف في فن الباليه بعد أن توفرت للفنانين إمكانات أضخم بكثير من اتخاذه هواية. وسرعان ما انتشرت فرق الباليه المنافسة في بلدان أوروبية أخرى، وكانت أبرز تلك الفرق الفرقة الإمبراطورية الروسية للباليه في "سان بطرسبرج" التي تأسست عام 1738م. وبمرور الوقت وازدياد المهارات الفنية تحول فنانو الباليه إلى تقديم عروضهم بالمسارح العامة أمام الجمهور العادي. وقد كان المؤلفون والمعدون للباليه في البداية يأخذون مادتهم القصصية من الأساطير اليونانية القديمة.

# الفصل الثالث

# المذاهب المسرحية



# الفصل الثالث

# المذاهب المسرحية

## 1. المذهب الكلاسيكي

لم يعرف اليونانيون القدماء والرومانيون القدماء الذين ورثوا عن اليونانيون ثقافتهم بما فيها من مسرح وشعر وأدب كلمة "كلاسيكي" إذ إن أول من أطلق هذه الكلمة كان كاتباً لاتينياً من أهل القرن الثاني الميلادي يدعى "أولوس جليوس"، فقد كتب هذا الرجل كتاباً صاغ فيه عبارتين إحداهما هي Scriptor Classicus أي كاتب أرستقراطي يكتب للخاصة فقط، والثانية هي عبارة ScriptorProletarius أي كاتب يكتب للعامة وجماهير الشعب. ولم يكن أولوس يقصد بعبارته الأولى هذا الكاتب الذي لا تقرأ كتبه إلا في فصول المدرسة Classes، كما وهم الذين حرّفوا معني تلك الكلمة أو كما شوهها غيرهم بعد ذلك بقرون طويلة، فزعموا أنها تطلق على كل كاتب أو كل أثر علمي أو أدبي جدير بالدراسة الأكاديمية في الكليات والجامعات. كما غلب ذلك المعني طوال العصور الوسطي وفي عصر النهضة بين الشعوب اللاتينية، وهو المعني الخاطئ الذي تسرب منذ تلك العصور إلى اللغات الحديثة.

هذا وقد كان الإنسانيون Humanists يعدون روائع الأدبين اليوناني واللاتيني هي وحدها المؤلفات الجديرة بمثل تلك الدراسة، ومن ثم أصبحوا يطلقون على الروائع اليونانية والرومانية كلمة Classics أي الروائع الكلاسيكية.

على أن هذا الاسم أصبح يطلق الآن على كل الروائع الحديثة، حتى تلك التي لم يتقادم عليها الزمن، والتي لا تمت بصلة إلى المذهب الكلاسيكي.

يعدّ أرسطو "384- 322 ق.م" بلا شك أول من قنّن المذهب الكلاسيكي في المسرحية، وضبط قواعده غير المكتوبة وذلك في كتابه "الشعر"، ذلك الكتاب المضطرب الذي لم يعدو في البداية أن يكون مذكرات مهوشة وضعها أحد تلاميذ أرسطو في أثناء أحاديثه، إلا أن أرسطو عاد ووضع هذا الكتاب في صورته النهائية سنة "330 ق.م". وكان أرسطو يكتب كتابه هذا وبين يديه مآسي الثلاثة الكبار: أسخيلوس وسوفوكليس ويوربيدس. كما كان بين يديه كذلك ملاهي أرستوفنس وغيره من عظماء عصره، وكان هؤلاء جميعاً قد ماتوا قبل أن يولد أرسطو، وكان عصر المأساة اليونانية قد انتهى، وعلى هذا فقد عاش أرسطو في فترة من فترات المسرح اليوناني كان جميع مؤلفي المآسي فيها ينسجون على نهج مآسي الثلاثة الكبار، ولعل هذا هو الذي جعل أرسطو يتخذ من مآسي هؤلاء الكبار قانونه.

ويعرف أرسطو المأساة بأنها:

"محاكاة الأفعال النبيلة الكاملة، وأن لها طولاً معلوماً، وتؤدى بلغة ذات ألوان من الزينة تختلف باختلاف أجزاء المأساة، وتتم هذه المحاكاة بواسطة أشخاص يمثلونها وليس بواسطة الحكاية، وهي تثير في نفوس المتفرجين الرعب والرأفة وبهذا تؤدي إلى التطهير "تطهير النفوس" من أدران انفعالاتها".

ويقصد أرسطو باللغة ذات الألوان من الزينة، اللغة المشتملة على الإيقاع والألحان والأناشيد. ويعد من أجزاء المأساة الكلاسيكية القصة "أو الخرافة" والأخلاق "أي الشخصيات" والفكرة والمنظر والأناشيد والحوار، وهذه عند أرسطو هي الوسائل التي تتم بها المحاكاة.

ويرى أرسطو وجوب أن تكون المأساة متوسطة الطول حتى لا تمل، وأن تشتمل على بداية ووسط ونهاية، وأن تتم لها وحدة الفعل، أي وحدة الموضوع، فلا تختلط عقدتها الأساسية بعقد ثانوية، ولا تتألف من أكثر من موضوع واحد حتى لا يتشتت انتباه المتفرج وتنصرف الأضواء عن البطل إلى أشخاص آخرين فيضعف الموضوع الأصلي.

كما يرى أرسطو أن مدى الأحداث التي يتألف منها الموضوع يمكن أن يجري في الحياة الحقيقية في "دورة شمسية"، وهو يعني بتلك الدورة الشمسية نهاراً وليلة أو أكثر قليلاً. وهذه هي وحدة الزمان عند أرسطو، أما الأحداث التي وقعت في الماضي، سواء كان ماضياً بعيداً أو قريباً فتروى على ألسنة الشخصيات أو تحكيها المجموعات.

وكل مأساة عند أرسطو تشتمل على "تحوّل"، أي انتقال من السعادة إلى التعاسة والعكس، وعلى "تعرّف" أي انتقال من الجهل إلى المعرفة، مما ينتقل بالشخصية من المحبة إلى الكراهية أو العكس.

وقد ظل الناس يتدارسون ما ورد في كتاب "الشعر" لأرسطو عن المأساة الكلاسيكية أحقابا طويلة بوصفه من الأمهات في هذا الفن. وظلت أقوال أرسطو قواعد جامدة يحكم النقاد بمقتضاها حتى القرن الثامن عشر الميلادي بالرغم مما شهدته الدنيا من روائع شكسبير وكالدرون ولوب دي فيجا وغيرهم من الجبابرة الذين لم يبالوا بتلك الموازين القديمة، فراحوا يبتدعون وينظرون إلى التأليف المسرحي نظرة حرة من تلك القيود المربكة.

تعدّ فرنسا المهد الحقيقي للكلاسيكية الحديثة، ففيها ظهر الناقد المتحرر أوجييه المتوفى عام 1670م، (وموليير Moliere 1622-1673م) ، (والمؤلف تشابلان 1595- 1674م)، (ولاميناردبير 1610- 1663م)، وكذلك (بوالو 1636- 1711م)، الذي نظم رسالة هوراس، وغيرهم ممن أرسوا قواعد هذا المذهب.

على أن الحركة الكلاسيكية بدأت في فرنسا بترجمة روائع المسرحيات اليونانية نفسها، ثم تزعم "إيتن جوديل" حركة الإحياء الكلاسيكي، وقد انصرف عن الترجمة إلى التأليف، محتذياً الأنماط اليونانية واللاتينية، فظهرت مأساته كليوباترا عام 1552م.

وقد حفزت هذه النهضة الكلاسيكية الفرنسية رجال المسرح الإنجليزي فأخذوا يترجمون الروائع اللاتينية بين عامي 1559- 1566م. إلا أن ريح المذهب الكلاسيكي لم تشتد في إنجلترا اشتدادها في فرنسا.

أما الحركة الكلاسيكية الحديثة في ألمانيا فقد بدأت في القرن الثامن عشر الميلادي وبالأحرى عام 1730م.

## 2. المذهب الكلاسيكي الحديث

تعدّ الفترة الواقعة بين عامي 1660- 1685م من تاريخ الأدب الفرنسي، هي العصر الذهبي للمذهب الكلاسيكي الحديث في فرنسا التي تعدّ مهد الكلاسيكية في أوروبا كلها. وهي تلك الفترة من حكم الملك لويس الرابع عشر راعي الفنون والآداب، وموجه الحياة الفكرية في العالم في عصره، وقد سبقت هذه الفترة حقبة من الاستعداد والاضطراب الفكري مهدت للعصر الكلاسيكي.

أما ربع القرن المهم "1660- 1685م" في حياة الكلاسيكية الحديثة في عهد لويس الرابع عشر فيمثله "راسين Racine" و"موليير"، المسرحيّان، و"بوسويه" الشاعر، و"بوالو" مقنن الكلاسيكية الحديثة وأشبه رجالها بهوراس، و"لافونتين" شاعر قصص الحيوانات والطيور الخيالية البارعة الممتلئة بالحكمة والأمثال الواعية.

ويمتاز المذهب الكلاسيكي الحديث بمحاكاة قدامي اليونان في مسرحياتهم من حيث الشكل مع تيسيرات أهمها:

أ) إباحة وجود عقدة ثانوية أو أكثر بشرط ألا يضعف ذلك من العقدة الأساسية وألا تشوه وحدة الموضوع.

ب) قبول اتساع وحدة الزمان، فلا تقف عند دورة شمسية، كما قال أرسطو، بل قد تمتد إلى ثلاث دورات أي ثلاثة أيام.

ج) قبول أن يمتد نطاق وحدة المكان بحيث يشمل مدينة بأسرها أو قصراً بأكمله، حتى إذا تغير المكان "المنظر" لم يخرج عن حدود المدينة أو حدود القصر الذي تقع فيه الأحداث.

د) الإبقاء على عظمة الشخصيات، ولكن لا مانع من اتخاذ الوصيفات والأصدقاء في أدوار لا تعد تافهة.

ه) الإبقاء على الأسلوب الأرستقراطي على أن يكون أسلوباً واضحاً سليماً وشاعراً.

و) الكلاسيكية الحديثة لا تعرف المجموعات ولا الأناشيد.

ز) إحلال الحب وأهواء النفس محل القضاء والقدر عند اليونانيين لتكون محوراً تدور حوله أحداث الرواية، ومن هنا أصبحت الكلاسيكية الحديثة ذات نزعة عالمية.

وقد كانت الكلاسيكية الحديثة شديدة الشبه بالكلاسيكية اليونانية من حيث إنها كانت تتجه إلى تسلية الخاصة، ومن حيث إنها كانت تتناول المشكلات النفسية والأزمات الروحية، وقد اختصت الملهاة الكلاسيكية الحديثة، في معظم أحوالها، بإضحاك المجتمع على سخافاته وأمراضه الأخلاقية والسلوكية، حتى أطلقوا على موليير "المشرّع وواضع قوانين السلوك للمجتمع".

وإذا صح أن الكلاسيكية الحديثة كانت تتجه إلى تسلية الخاصة، فقد نجحت في رفع طبقات الشعب إلى منزلة هذه الخاصة، بما كانت تقدمه إلى تلك الطبقات الشعبية في أزمات الروح والمشكلات النفسية في عالم المأساة، وما كانت تشرح به نفوس الناس وسلوكهم وأخلاق النماذج البشرية في عالم الملهاة. وأعظم من يمثل المأساة الكلاسيكية الفرنسية "بيير كورني" ونجمها اللامع "راسين".

### 3. المذهب الرومانسي

كما دالت دولة المسرح في اليونان القديمة والإمبراطورية الرومانية القديمة، ولم يكن اليونانيون أو الرومانيون يعرفون كلمة "كلاسيكي" أو المذهب "الكلاسيكي"، كذلك عاش شكسبير ومعاصروه من الشعراء المسرحيين الرومانسيين وهم لا يعرفون تلك الكلمة "رومانس" Romance أو المذهب الرومانسي، وإن كان مسرحهم قد عاش حياة رومانسية خالصة، تماماً كما كان المسرح اليوناني القديم والمسرح الروماني القديم في حالة حياة كلاسيكية خالصة. ذلك أن كلمة "رومانس" لم تظهر في إنجلترا إلا حوالي عام 1654م، وكان معنى "رومانس" حينئذ "القطعة الأدبية" أو "الأثر الأدبي" الذي يشبه الرومانس أو Romanz كما كان هجاء الكلمة في اللغة الفرنسية القديمة.

والرومانس كما كانوا يعرفونها في العصور الوسطى هي القصة الطويلة التي تصور المجتمع الارستقراطي، كما تصور المثل الفروسية العليا تصويراً يقوم على المغامرات والبطولة والغرام العذري الذي يشبه العبادة.

وقد وضع "هنريك هيني HeinrichHeine" الألماني "1797- 1856م" تحديداً قصيراً يسيراً لتوضيح الفرق بين المذهبين الكلاسيكي والرومانسي، وهو فرق كبير لا شك فيه.

قال هيني:

"إن الكلاسيكية هي مذهب القيود، المذهب الذي يحدد الأهداف ويقف عندها، فتري الأديب أو الفنان الكلاسيكي يلتزم القوانين الصارمة التي تدور في قيودها فكرته، فهي دائماً تبدو في إطار محدود مادي، أما الرومانسية فهي مذهب الانطلاق، مذهب العاطفة والحرية، المذهب الذي يطير بأجنحة قوية في عالم الروحانيات غير المحدود، وهو لهذا يوجب على الأديب أو الفنان أن يجعل الرمز أهم أدواته".

والمذهب الرومانسي هو مذهب العاطفة التي تحرك الأحياء جميعاً، وتتلاعب بهم وتوجههم وتستبد بهم أشد مما يستبد بهم القضاء والقدر كما في المسرحية الكلاسيكية. كما أن المذهب الرومانسي لا يتقيد بالوحدات الثلاث: وحدة الفعل، وحدة الزمان، وحدة المكان. فشكسبير يجمع إلى العقدة الأساسية في كل مسرحية من مسرحياته أكثر من عقدة ثانوية، وهو لا يقتصر على قصة أو حكاية واحدة تتسلط عليها جميع الأضواء.

والشعراء المسرحيون الرومانسيون يشبون العواطف في نفوس شخصياتهم ونفوس المتفرجين شباً عنيفاً، ويشيعون في المسرحية وفي المسرح جواً من الترقب والاستغراق، وهو الجو الذي تسبح فيه العواطف في الجنة والجحيم على السواء. والمذهب الرومانسي لا يعنى إلا بذات الفرد ودخيلة نفسه، ومن هنا كان جمال الأدب الرومانسي كله، الجمال الذاتي، جمال الروح الإنساني في فطرته التي فطره الله عليها.

والمنطق في المسرحية الرومانسية منطق فردي ضعيف، منطق هوائي، منطق تربى في ريح العاطفة المتقلبة التي لا استقرار لها.

ويعدّ مارلو "1564- 1593م" معاصر شكسبير، الذي ولد معه في عام واحد، أول ثائر على قواعد المذهب الكلاسيكي، وتلميذ مكيافيللي صاحب المبدأ السياسي "أن الغاية تبرر الوسيلة ووجوب أن يتذرع الحاكم بكل ما يجعله قوياً غلاباً وصاحب كل سلطة في بلاده". ولم يكن مارلو وحده الذي ضرب بقواعد المذهب الكلاسيكي عرض الحائط، بل شاركه في هذا معظم خريجي الجامعات البريطانية من اللامعين، وكان منهم من استعمل النثر لأول مرة في المسرحية، ثم بدأ عصر المآسي في تاريخ المسرح الإنجليزي، وهو العصر الذي تبلور فيه شكسبير، بطل الرومانسية العميقة. وقد بهر شكسبير العالم كله بطريقته العجيبة في تصوير دخائل النفس الإنسانية، وما تجيش به من عواطف وأهواء. ويعدّ وليم شكسبير ظاهرة فنية فذة في تاريخ المسرح، وقد كان ينظم مسرحياته في إنجلترا في أواخر القرن السادس عشر وأوائل القرن السابع عشر الميلادي، وكأنه كان ينظمها للعالم جميعاً وللزمان كله، إلا أن الإنجليز جهلوه أكثر من قرن ونصف القرن حتى عرّفه إليهم الناقد الألماني "شليجل Schlegel 1767-1845م"، فأفاقوا إلى أنهم يملكون أديباً أثمن من إمبراطوريتهم.

## 4. المذهب الطبيعي

ضعف المذهب الرومانسي في فرنسا، وفي كثير من دول أوروبا وأمريكا، واشتاق الناس أن يحدثهم الأدباء عن حياتهم الواقعية، وبالفعل أخذ القصاصون أمثال: ستندال Stendhal "1783-1842م" وبلزاك "1799- 1850م"، ودي فو "1660-1731م"، وهنري فيلدنج Henry Fielding "1707-1757م"، في إنجلترا، يكتبون القصص الواقعية الشائقة التي ينتزعونها من الحياة الواقعية.

والمذهب الطبيعي هو الشيء المنسوب للطبيعة، الطبيعة كما خلقها الله، الطبيعة التي لم تتأثر بالعوامل الخارجية الطارئة والتي يصنعها المجتمع في الغالب بما يتواضع عليه من تقاليد وآداب، وما يسنه من شرائع وقوانين، وما يقيمه من معاهد للعلم أو منشآت للفنون، وما يبتدعه من أصول الذوق العام، والأدب الطبيعي هو الذي يحدثنا عن هذه الحياة الطبيعية الفجة التي لم تتأثر بهذه العوامل المكتسبة.

ولا شك أن الأخوين دي جونكور: إدمون "1822- 1896م"، وجول "1830- 1870م"، هما مبتكرا المذهب الطبيعي في الأدب الفرنسي، وقد كان نشاط هذين الأخوين لا يقف عند حد، وكانت لهما ميزات أدبية وفنية متنوعة، ويحسب لهما أنهما أدخلا مبادئ الفن الياباني في فرنسا. وقد كتب الأخوين دي جونكور في كل شيء، في الأدب الصرف وفي الرسائل والمقالات والقصص، وبالطبع في المسرحيات، وكانت شخصياتهما المسرحية دراسات صرفة من الحياة العامة كانا يأخذانها عمن يتصل بهم من الناس أخذا طبيعياً، لا يزيدان فيه ولا ينقصان. وقد كان غرض الكتاب الطبيعيين أن يوفروا للأجيال التالية أكبر قدر من المستندات الحية التي يعرفون بها أهل الجيل الحاضر معرفة كأنهم يرونهم بها رأي العين.

ويعتبر "إميل زولا Emile Zola" الذي ولد في باريس عام 1840م"، من أعلام المذهب الطبيعي، كذلك المسرحي جي دي موباسان "1850- 1893م".

والمذهب الطبيعي أدى بجميع أربابه إلى الدمار الخلقي والصحي، ولعل ذلك ناشئ من التزام الصدق في تسجيل مجريات الحياة، بل المبالغة في التزام ذلك، دون أن يعمل الأدباء حساباً للعواطف المكبوتة.

**ويلخص النقاد معالم المذهب الطبيعي في التالي:**

"وهذا المذهب الذي تتغلب فيه الحقيقة على كل من العقل والتفكير، والكاتب الطبيعي يقتصر على تصوير الحقيقة المجردة، وكشف بواطنها كشفاً لا يحفل بالخجل أو الحياء أو التقاليد، وهو لا يسمح لتفكيره مطلقا بالتدخل في شأن هذا التصوير".

وللكاتب الطبيعي طريقته في كتابة مسرحياته، فهو يقلل ما أمكن من عناصر موضوعه، ويجعل عقدته، إن كانت له عقدة، بسيطة غاية البساطة، كما يقلل من الحركة، وهو يقتصد في حيل المذهب الرومانسي وزخارفه، كهذه الأحاديث الجانبية التي يتمتم بها بعض الممثلين فيما بينهم حتى يسمع الجمهور حوار غيرهم من الممثلين، وهو يقتصد كذلك في القطع الطويلة التي يلقيها ممثل واحد، والخطب المملة أو المؤثرة أو المفتعلة، وهو يستعمل بدلاً من ذلك كله الحوار الطبيعي الذي يتبادله المتحدثون.

أما من حيث الموضوع، فيفضل الكاتب الطبيعي أن يختار موضوع مسرحيته من أحداث العصر الذي يعيش فيه والبيئة التي يحيا فيها، بل من أكثر الموضوعات جدة وأقربها إلى أمزجة جمهوره من النظارة. ثم إن الكاتب الطبيعي يختار هذه الموضوعات من حياة الرعاع، بل أسفل طبقة من طبقاتها، وهو يتعمد ذلك إما لطرافة ما يعرضه على المسرح من وسائل عيشهم، وإما مجاراة لريح الديمقراطية الزائفة التي تستهوي هذه الطبقات بالعطف المصطنع عليها وتكلف الرحمة بها.

على أن الطبيعيين يعنون أشد العناية بأن يكون أبطال مسرحياتهم أبطالاً ضعافاً سلبيين، يسهل قيادهم والتأثير عليهم، كما يعنون بعالم الجريمة والأمراض، بوصفها نتيجة للظروف الاجتماعية والمرضية وظروف البيئة والوراثة، تلك الظروف التي هي في نظر الطبيعيين بمثابة تقابل القضاء والقدر عند الكلاسيكيين القدماء. ومن ثم كان معظم الكتاب الطبيعيين أقرب إلى التشاؤم والنظرة السوداء إلى الحياة ومستقبل الإنسانية منهم إلى التفاؤل والابتسام للمستقبل.

## 5. المذهب الواقعي

الشيء الواقعي هو الذي تحول إليه الشيء الطبيعي بعد أن تأثر بعوامل خارجية طارئة، والعوامل التي صنعها المجتمع بما تواضع عليه من تقاليد وآداب.

لم يكن من المنتظر أن تنحسر تلك الموجة الرومانسية الهائلة التي اجتاحت الأدب الفرنسي على يدي فكتور هوجو، وبتلك السرعة لتحل محلها موجة عاتية من المذهب الواقعي، على أيدي ستندال، وبلزاك، وفلوبير وغيرهم.

ويعدّ الكاتب "هنري بايل" الذي عرف في عالم الكتابة باسم "ستندال" أول زعماء المذهب الواقعي في فرنسا، وهو الذي حفلت حياته بضروب من الشجاعة والمجد، حيث شهد الكثير من معارك نابليون، كما حضر نكبة الجيش الفرنسي في موسكو. وكانت قصة ستندال الخالدة "الأحمر والأسود" أول محاولة جدية في إحلال المذهب الواقعي محل المذهب الرومانسي في فرنسا، وقد وصف فيها الحياة المعاصرة وصفاً واقعياً بعيداً عن أية مسحة رومانسية، بل سلك طريقاً مضاداً للرومانسيين فبشّر في قصته هذه بمذهب القوة.

ثم ظهر إلى جانب ستندال، من كتاب القصة الواقعية الفرنسية، "بلزاك" الذي وصفه الناقد سانت بيف فقال: "إنه أعظم رجل أنجبته فرنسا". وقد تأثر بلزاك في أول نشأته بالمذهب الرومانسي، لكنه أفاق ولم يترك صنفاً من الناس إلا وصفه، ولا جماعة من الجماعات إلا أعطى منها صورة لا تبرح مخيلة قارئها، لا يبالي إذا كان يصف ملكاً أو ملكة أو قائداً أو أديباً أو شاعراً أن يقفز فيصف طباخاً أو جندياً أو جزاراً أو فلاحاً عادياً، ويصفهم بالصدق نفسه الجريء الذي لا يبالي وبالحرارة نفسها، ثم هو يثب من الوصف العام إلى الوصف الخاص الدقيق الذي يتغلغل في أعماق المشاعر ودنيا الأسرار، ملوناً صوره الواقعية هذه بلمحات حلوة جذابة من المذهب الرومانسي، لكنه لا يسمح لهذه اللمحات بالطغيان على الأصل، وهذا كله موشى بالنظرات الفلسفية، والدراسات والتحليلات الرقيقة، مما جعله زعيم المذهب الواقعي ومرسي دعائمه.

أما "جوستاف فلوبير" فحسبه أنه منشئ أروع قصة في الأدب الواقعي كله وهي قصة "مدام بوفاري"، والقصة صورة بارعة للحياة الريفية الفرنسية في منتصف القرن التاسع عشر الميلادي، وصف فيها فلوبير الطبقة البرجوازية التي نشأ هو منها. ويعد "إبسن" إمام المدرسة الواقعية في المسرح الحديث، لأنه كان أقوى كتاب هذه المدرسة في أوروبا كلها.

والكاتب الواقعي في المسرح لا ينقل الحياة الواقعية نقلاً حرفياً أو نقلاً فوتوغرافياً كما يفعل الكاتب الطبيعي، بل هو يلخصها ويعطي جوهرها، والمسرحية الواقعية لا يشترط أن تكون مسرحية تعليمية، أي موضوعة لغرض تعليمي أو للتبشير بفكرة معينة، وإن كان من المستحسن أن تكون كذلك، حتى لا تكون مجرد ترف ذهني أو متعة للتسلية في الفراغ، كما هو الشأن في أكثر المسرحيات الرمزية والسريالية.

لكن المكروه، بل غير الجدير بالمسرحية الواقعية أن تكون بوقاً من أبواق الدعاية لنظام معين، لأنها بذلك تجافي الفن وتدجل على الذهن وتمسخ حرية الفكر، وأجمل المسرحيات الواقعية ما كانت صادرة عن فكرة إنسانية تعود بالخير على عقول الناس وقلوبهم وأذواقهم وتزيدهم إنسانية، وترهف فيهم مشاعرهم الفنية، وتضاعف فيهم الإحساس بالجمال والحق والخير. وكلما كانت المسرحية الواقعية تطبيقاً أو عرضاً لمشكلة من مشكلات الحياة العملية، أو نقداً لوضع من الأوضاع العامة العالمية كانت مسرحية ناجحة. وفي هذا كان إبسن يتفوق على مقلديه من الواقعيين المحدثين الذين يتناولون في رواياتهم الأفكار التجريدية التي تغرق في فلسفتها المشكلة الحية.

# الفصل الرابع

# مقومات الفن المسرحي



# الفصل الرابع
# مقومات الفن المسرحي

- تعريف المسرحية.
- العمل المسرحي.
- أجزاء العمل المسرحي.

### تعريف المسرحية:

هي نص أدبي يصب في حوار و يقسم على مشاهد تحكي به الكتب قصة جادة أو هازلة و يلقيه ممثلون فصحاء أمام جمهور في وقت معلوم و ضمن إطار فني معين و لابد لكل مسرحية من بناء يجتمع فيه النظارة و مسرح تجري عليه و زمن يحدد لساعتين أو ثلاث ينصرف فيه جهد الكاتب المسرحي لتصوير الشخصية المحورية (البطل) الذي يصطرع مع ند له أقل شأنا منه أو يصطرع مع تقاليد المجتمع و عقائده أو مع عالمه الذاتي.

### العمل المسرحي:

و هو كل ما يجري على المسرح من قيام و قعود و سكون و كلام و صمت أو هو العراك الناشئ بين الوسائل و الحوائل صفاته:

أ) لابد أن يكون قريبا للتشويق و الجاذبية و يعتمد على الشكل و العمل شرطا أساسي لنجاح المسرحية و على المؤلف:

1. أن يختار ما يلائم طبيعة البشر
2. يصطفي الأفعال الإنسانية دون التعرض للتفصيلات.

ب) الوحدة و هي اتحاد الأجزاء المختلفة التي يتركب منها العمل الروائي و يتحقق ذلك بحصر الاهتمام بالبطل وحده وجعله في خطر واحد لا ينتهي إلا بانتهاء المسرحية وهناك شرط للكلاسيكيين و هو الوحدات الثلاث (وحدة الموضوع - المكان - الزمان).

أما وحدة المكان و تعني وقوع العمل في مكان واحد (مدينة - غرفة - معسكر).

وحدة الزمان و تعني أن لا يستغرق العمل أكثر من أربع و عشرين ساعة أو ست و ثلاثين ساعة غير أن الإبداعيين خرجوا على هاتين الوحدتين بإرخاء الستار و تقسيم الرواية إلى فصول.

ج) السرعة: مادامت المسرحية تجري في زمن قصير فهي لا تحتمل التطويل و التفصيل و الاستطراد.

د) و من صفاته: أنه يوجه الأثر إلى الذهن لا إلى الحواس حتى لا يقترب المسرح من السيرك حيث لا تعرض على المسرح الحوادث المرعبة كالقتل مثلا.

### أجزاء العمل المسرحي:

يتكون العمل المسرحي من ثلاثة أجزاء:

أ) العرض و هو الفكرة العامة المجملة عن العمل الروائي يقدمها الكاتب في الفصل الأول ليهيئ الأذهان إلى الحادث و يشوق إليه و يعرف الأشخاص و المكان و الزمان و موضوع المسرحية و يعرض العمل عن طريق الممثلين دون أن يظهر عليهم ذلك بقصد الإيهام عند المشاهدين و له صفتنا اثنتان:

1. الطبيعة من غير تكلف
2. أن يكون وسطا بين الغموض و الوضوح

ب) التعقيد (العقدة): و هي جسم المسرحية بل روحها لأنها الجزء الذي تشتبك فيها الظروف و الوقائع و المنافع و المنازع في اعتراضها طريق البطل فيتولد في هذا العمل التشويق و الجاذبية و لابد للتعقيد من أن يسير على سنن الطبيعة فيبدو سلسلة مترابطة من الحوادث المتعاقبة والابتعاد عن الافتعال.

ج) الحل: وهو الجزء الذي تنتهي فيه المسرحية وتنحل العقدة بزوال الخطر أو تحقيق الهدف وبراعته أن يدبر دون أن يظهر وأن يكون منطقيا فجائيا سالكا سبيل كون اللاحق ناتجا عن السابق.

والعمل المسرحي: موزع في فصول تتخلله استراحة ضرورية فيها راحة للمشاهد وضرورية للمسرح ويقسم كل فصل من الفصول إلى منتظر متعددة والنظر يحدد دخول شخص إلى المسرح أو خروجه منه

ويؤدي العمل المسرحي إلى طريق: العبارة الواضحة الغير المتكفلة الملائمة للشخص الناطق بها والحوار السديد مع جودة النطق والحركة عنصر جوهرة يتعاون مع الحوار والصراع في قراءة المسرحية تتمثل الحركة في الأذهان من خلال اللغة والحوار أما الحركة على المسرح فهي عضوية ذهنية معا أما في المسرحية المقروءة فهي ذهنية متخيلة.

**الحوار المسرحي:**

و هو الأداة الرئيسية في المسرحية يكشف بها الكاتب عن الشخصيات و يمضي بها في الصراع ليعبر عن كاتبه و لا تتحقق حيوية الحوار إلا حين يرتبط بالشخصيات فيدل عليها فالحوار لغة الأشخاص أنفسهم و كل تنافر بين مظهر أبطال المسرحية على المسرح و اللغة التي ينطقون بها يحدث شعورا باختلال الصورة الفنية في الذهن و الحوار الجيد لا بد له من شروط تتحقق فيه و هي:

1. أن يلائم الشخصية الناطقة بها من حيث طبيعتهم و ثقافتها و دورها أي واقعة الحوار .
2. أن يعتمد على التركيز و البعد عن الثرثرة.
3. أن يكون موجزا و رشيقا و النجوى حوار.

## الصراع المسرحي:

و هو العراك الناشب بين الوسائل و الحوائل التي تتنازع حادثا من الحوادث فالأولى تعمل لوقوعه و الثانية لمنعه و هو مصدر الجاذبية و التشويق في المسرحية فإذا كان الحوار مظهرا حسيا للمسرحية كان الصراع مظهر معنوي لها و إما أن يقوم الصراع بين البطل و قرينه أو بينه و بين نفسه أو بين الخير و الشر أو بين القدر و الظروف أو بين العواطف و الواجب أو بين أشخاص و آخرين حول مبدأ و له أربعة أنواع:

1. الصاعد و هو الذي ينمو من أول المسرحية و يشتد شيئا فشيئا حتى أخرها.
2. المرهص و هو الذي تشفا الحوادث فيه عما سبقه من الأهوال دون أن تكشف أمرها.
3. الواثب و هو الذي يحدث فجأة دون تمهيد له.
4. الساكن و هو الذي يشعر المشاهد فيه بركود الحركة و بطئها في المسرحية و قد يتطور الصراع من الحوادث الأولى إلى التأزم إلى التعقيد ثم نقطة التحول.

**الشخصية المسرحية:**

و هي التي تعبر عن الفكرة الأساسية للمسرحية و تثير الحركة فيها و هي أخطر عناصر الرواية التمثيلية شأنا بل هي مصدر كل شيئ فيها:

1. طريقة اختيارها لابد من الدقة و البراعة في اختيارها مع مراعاة مقوماتها الثلاثة الكيان الجسماني و الاجتماعي و النفسي.
2. يشترط في الشخصية أن تكون متباينة و متعارضة من أجل الصراع و مألوفة وواقعية و ليست من نمط واحد.
3. للشخصية أنواع:

أ) محورية (بطل المسرحية) يتولى القيادة في جميع الحركات تلتقي عندها خيوط العمل عدائية لا تعرف المساومة أو أنصاف الحلول مدفوعة بحاجة أو ضرورة تدفعها.

ب) شخصية معارضة للبطل و هي التي تقف في وجه البطل و تكون ندا له تتصداه صلبة لا تنثني قد تكون مجموعة أو مجتمعا أو ضمير البطل أو القدر.

ج) شخصيات ثانوية تكمل إطار المسرحية.

**هدف المسرحية:**

و هو الفكرة الأساسية التي يسعى فيها الكاتب لبيانها و هو منطلق الحوادث و الصراع و الحوار في المسرحية.

## أنواع المسرحية:

1. من حيث الفن المسرحي هناك الملهاة و المأساة:

أ) المأساة: وهي مسرحية شعرية، تعالج موضوعا تاريخيا، جبرية، مستمدة من حياة الملوك و النبلاء، تطرح مشكلة إنسانية، غرضها صلاح النفوس، و الرحمة للمعذب، و الإعجاب بالجميل، تنتهي بفواجع، القضاء و القدر عنصر قوي فيها.

ب) الملهاة: مسرحية خفيفة سارة، تمثيل حادث منتزع من الحياة، يبعث اللهو ويثير الضحك، موضوعها النقد الاجتماعي، أبطالها عاديون، نهايتها مبهجة.

2. من حيث وسيلة التعبير: (المسرحية الشعرية-الغنائية-النثرية-الإذاعية).

3. من حيث الموضوع: (المسرحية القومية-الاجتماعية-التاريخية-الفكرية).

المسرحية فن من الفنون الأدبية الأخرى كالقصة والرواية. والمسرحية رواية، لكنها مبنية كلها على الحوار، وظهرت قبل ظهور هذه الأخيرة. كما أنها ليست أدبا خالصا، بل إنها تتركب من الفن الأدبي ومن الإخراج المسرحي ومن الأداء التمثيلي كذلك. وتقييد حرية الكاتب فيها هو الذي جعل الرواية تحل محلها، فالمسرحية إذن أكثر إجهادا لأنها تستلزم التدريب الطويل والمعرفة بقواعد المسرح. والكاتب يقترب فيها أكثر من الناس، وهو لا يحلل عواطف الناس بطريقة الروائي، وإنما يجعلهم يتكلمون ومن خلال كلامهم يعرض أفكاره عنهم وعن نفسه هو.

وكلتا الرواية والمسرحية تحتاج إلى تصميم وتشخيص وبيئة زمانية ومكانية، وحين تكون جدية في مأساة، أما حينما تكون هزلية فعي ملهاة. وقد يبرع الكاتب فيعرض مآسي الحياة في شكل هزلي.

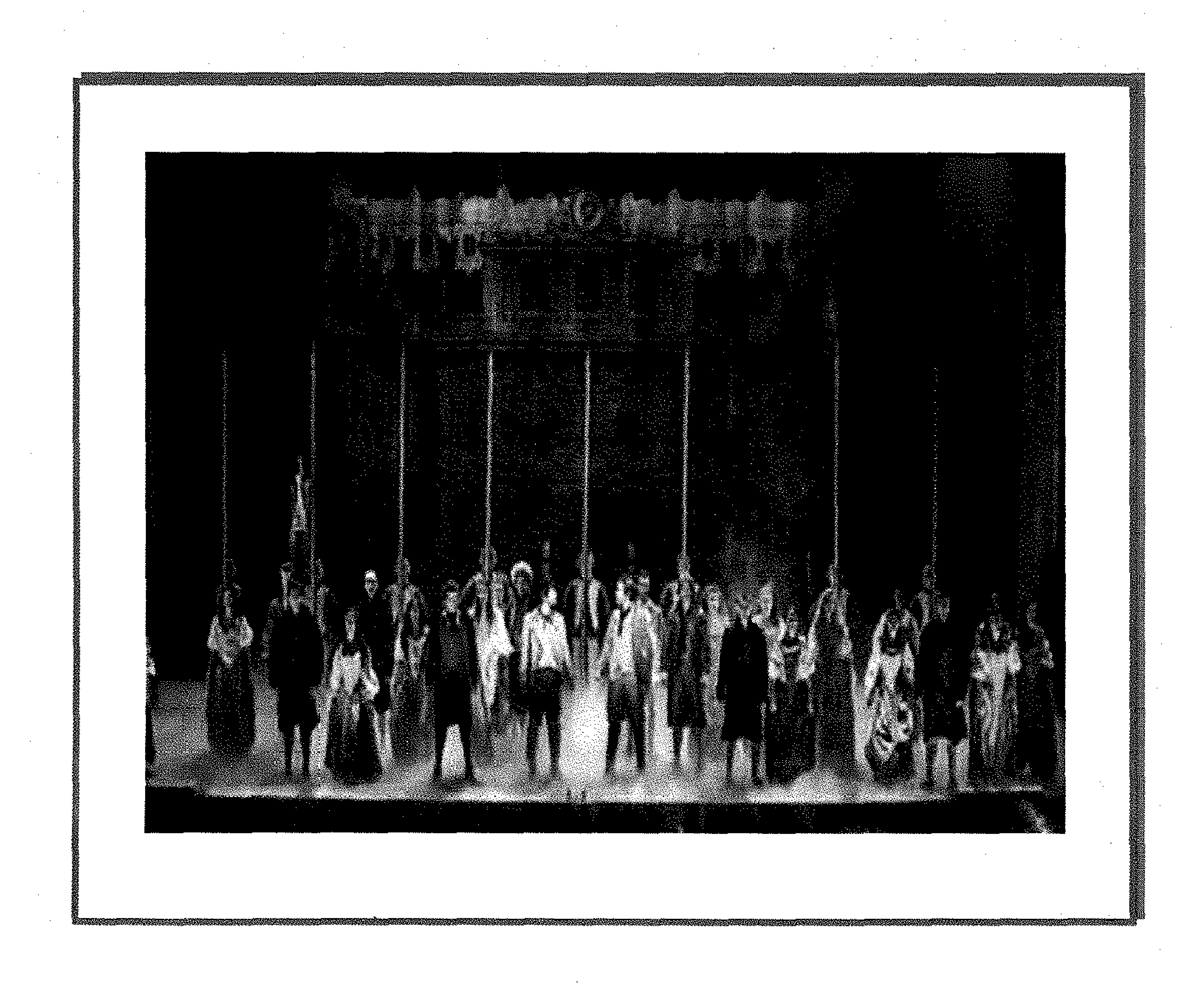
وهذا الفن لم يكن معروفا عند العرب القدماء، وعرفته بلادنا فيما كان يسمى (بالبساط) وهي روايات هزلية صغيرة كانت صفتها الأولى النقد الأولى النقد الاجتماعي وتقديم النصائح بصفة غير مباشرة للذين يتولون الأمور.

وقد دخلت المسرحية إلى الأدب العربي فيما دخلت إليه من فنون أدب الغرب. وكان شوقي من الرعيل الأول الذي حاول ان يقلد الأدب الكلاسيكي الأوروبي، فجعل مسرحيته شعرا على غرار ما فعله شكسبير في الأدب الإنجليزي وراسين في الأدب الفرنسي وجوته في الأدب الألماني، وتبع شوقي في ذلك شعراء آخرون أشهرهم في مصر عزيز اباظة، وفي المغرب علي الصقلي الذي صدرت له عدة مسرحيات شعرية، من بينها مسرحية (المعركة الكبرى). ومسرحية الفتح الأكبر ومن المعلوم أن المسرحية في الأدب العربي توالى ظهورها على يد الكتاب نثرا، نظرا لقرب النثر من الجمهور وتحرره من القيود التي يفرضها الشعر. وهكذا ظهرت مسرحيات علمية، وبرز كتاب في فن المسرح، نذكر منهم على سبيل المثال: توفيق الحكيم وأحمد باكثير في مصر. وينهض هذا الفن المسرحي عند الغربيين اليوم، فيقوم بتقديم ألوان من الأدب الاجتماعي والسياسي والفلسفي، ولكنه تحلل من كثير من القيود التي كانت تفرض عليه قديما، وأهمها الوزن الشعري.

والجمهور في بلادنا يعبر هذا الفن كثيرا من الاهتمام. وإن كنا لا نزال عالة على غيرنا في غالب ما ننتجه من هذا الفن.

# الفصل الخامس

# الاتجاهات الإخراجية في المسرح العالمي



# الفصل الخامس

# الاتجاهات الإخراجية في المسرح العالمي

تتحدد معطيات العرض المسرحي تبعا لرؤية المخرج واتجاهه، فهناك نوع واحد من الدراما، ولكن هناك عدة اتجاهات من حيث المعالجة، ولا بد ان يكون هناك اتجاه اخراجي مناسب لكل مذهب درامي، كما يكون هذا الاتجاه، تابعا من فكر المخرج نفسه.

وبما ان الاخراج المسرحي فعالية ابداعية مدركة وذو صلة وثيقة بطاقة الخيال، فلا بد من ان تكتمل الصورة المسرحية من خلال عناصر العرض التي تحتوي هذا الاخراج، فلا يقوم العرض المسرحي بدون تاسيس على كلمة، مهما كانت اهميتها، ومهما كان مضمونها الفكري، ولا قيام لعرض مسرحي بدون فنانين يحملون هذه الكلمة ويجسدونها ويوصلونها لفظا ومنطوقا ومضمونا للمتلقي، ومهما كانت وسيلة التعبير عندهم فقد يكون التمثيل بلغة الصمت و التكلم او الرقص بانواعه او الغناء او العزف او كليهما معا.

اما التعبير فهو ايضا عنصر مهم، فالفنانون الذين يصممون الديكورات، والذين يضعون الازياء والموسيقى والاضاءة لهم دورهم ايضا.

اما المتلقي فهو العنصر الاخر الذي لا يقل عن سابقيه درجة من حيث الاهمية، والمشارك في صياغة الصورة المسرحية، ومهما كان نوع هذا المتلقي او درجته فان له تاثيرا كبيرا ومهما في وضوح الصورة التركيبية للعرض المسرحي.

الا ان المشكلة تتعلق باتباع الكيفية الاسلوبية التي على وفقها يصار الى تقديم العرض المسرحي الذي تتوفر فيه كل مستلزمات الخلق الفني والجمالي من منأى عن التقليد.

فمثلا عندما يتبع المخرج الاتجاه الواقعي يفترض ان يكون العرض مزدانا بشئ من السمة التعبيرية الدالة لكي لا يكون العرض منسوخا بنحو الى رقيب، او حينما يلجأ الى الاتجاه التجريبي، فينبغي ان يكون العرض محتشدا بالصور غير التقليدية، أي ان يكون ذا نزعة تجريبية عائمة بالقيم الفنية والجمالية التي تسرد ذهن المتلقي وتمتصه[1].

يقترن مصطلح الاتجاه بمصطلح (الاسلوب) الذي يعرفه ايفرت أم شريك وريشارد موريل بأنه: "طريقة التعبير او حالة التعبير التي يتعامل معها الفنان مع مادته الفنية لتحقيق الابداع المطلوب وهو البصمة الشخصية التي يضعها الفنان على عمله"[2].

ويحدد (الكسندر باكشي) اتجاهين في الانتاج المسرحي يخص جميع جوانب العرض (التمثيل، الاخراج، الاضاءة، الازياء وملحقاتها) وهذان الاتجاهان هما:

1. التمثيلي الذي يعتمد على تمثيل الحياة على خشبة المسرح بعوامل الايهام المختلفة.
2. التقديمي: الذي يعتمد على تقديم صورة ممسرحة للحياة على خشبة المسرح من غير استخدام عوامل الايهام.
3. وهناك اتجاه ثالث يجمع بين الاتجاهين.

---

(1) ينظر الاعسم، باسم، الاخراج المسرحي وطاقة الخيال، جريدة الثورة (بغداد)، العدد (10228)، الاثنين(5/ 3/2000).

(2) شويك ، أم ، ايفرت و ريشارد موريل ، اصول واساليب التمثيل ، ترجمة: سامي عبد الحميد، جامعة بغداد، دار الكتب للطباعة والنشر بجامعة الموصل، 2001، ص 16 .

ويذكر المؤلفان نفسهما في مكان اخر من كتابهما ان هناك اسلوبا تركيبيا استخدمه الروسي فيزفولد مايرهولد واسلوب التمسرح الذي لجأاليه الالماني ماكس راينهارت والاسلوب الرمزي الذي اعتمده جوردن كريك.

وبناءا عليه يمكن تحديد الاتجاهات الاخراجية بشكل دقيق وواضح، ولم تتطرق المراجع الى ذلك التحديد وركزت في غالبيتها على الاتجاهات والمدارس والاساليب في التاليف المسرحي ابتداءا من الكلاسيكية القديمة للاغريق ومرورا بالرومانتيكية والواقعية والطبيعية والرمزية والتعبيرية والسريالية وانتهاءا بمسرح العبث بل وحتى اتجاه المسرح الملحمي والمسرح الوثائقي لبرتولد برخت و بيتر فايس انما يخص التاليف اولا وليس الاخراج.

ومع ذلك يمكن ان يتطرق البحث الى سمات بعض الاتجاهات الواضحة في المسرح الاوروبي الحديث.

لذلك على المخرج ان يستخدم اسلوبه بشكل مناسب والعرض المسرحي المراد تقديمه وفق المكونات الظاهرة التي تشمل الازياء، والديكور، والموسيقى ... الخ من العناصر المسرحية الاساسية للعرض المسرحي، والمكونات غير الظاهرة التي تشمل كل افكار المخرج التي تبقى في ذهنه.

## ليوبولدجسنر[1]:

تعرف التعبيرية: "هي مذهب الانفعالات والاحلام، وهي تعبر عن انفعالات واحاسيس ودواخل الشخصية يطرحها بشكلها التعبيري الذي يقدمه في عمله الفني. اما التعبيرية تبحث عن حقيقة الانسان الداخلية، فهي تلمس منه الروح والجسد والنفس والحس في وقت واحد، وقد حاول التغلغل بالأعماق الدفينة في الانسان بكل ما يختلج فيها من ظلال واسرار واحساسات مبهمة وضلوا التدفق المحموم على الوضوح الصارم والتشوه والعنف على التعقل والنظام"[2].

يعد (جسنر) المسرح التكامل الوحيد لعديد من الفنون، ولهذا يسعى الى "استنباط معاني جديدة من خلال التعبيرات الفنية الجديدة. ويقول ايضا ان المخرج هو رجل المسرح القادر على اكتشاف اشكال جديدة للمسرح، وان هذه الاشكال الجديدة يمكن ابداعها من خلال حرية المخرج في اعادة النظر في تتابع النص المسرحي، حسب التفسير الجديد"[3].

يذهب (جسنر) على العكس من المخرجين التعبيرين الذين اتجهوا كلية الى نصوص الكتاب التعبيريين المعاصرين، فانه "يبحث عن تراث السابقين عن اعمال يقدم لها، من لال اتجاهه في الاخراج، تفسيرات معاصرة، تعالج القضايا التي تطرحها اللحظة السياسية والاجتماعية، فقدم شكسبير، موليير، شلر وغيرهم"[4].

---

(1) ليوبولدجسنر (1878-1945) : مخرج الماني تأثر كثيرا بالمخرج راين هارد وكان بوصفه مخرجا لمسرح برلين الرسمي (1919-1925) شخصية مؤثرة جدا في الفترة المبكرة من التعبيرية . ابرز مأثرة له في المسرح والسينما الغاءه المناظر المسرحية واستعماله بعض مستويات التمثيل المختلفة التي تربطها عدة سلالم . ويعد خطا فاصلا بين التعبيرية والمسرح السياسي.ينظر: تيلر، جون رسل، المصدر السابق، ص 284 .

(2) مكاوي،عبد الغفار، التعبيرية في الشعر والقصة والمسرح، سلسلة المكتبة الثقافية، رقم 26 (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للتاليف والنشر، 1971)، ص 18 .

(3) اردش، سعد، المصدر السابق، ص 191 .

(4) المصدر نفسه، ص192.

ونستطيع ان نجد في (جسنر) تطبيقا واظحا وقويما ومقبولا للتفسير المعاصر للنصوص السلفية، دون ان يكون هذا من خلال تشويه النص، او تزييفه، او اقتباسه، بل من خلال تصوره للديكور والازياء ومن خلال الاداء الموجه توجيها علميا ومن اهم الاعمال التي تقوم دليلا على اتجاه (جسنر) مسرحية (هاملت) لشكسبير حيث تقدم الامير هاملت كثائر فوضوي ضد مجتمع متفكك ومنهار.

يمثل الممثل بالنسبة لجسنر كونه حامل للفكرة اكثر من مفسر لها، ولا يجسد الشخصية نفسها انما يكون مترجما لحالات الروح، فضلا عن اكتساب اداءه الفيزيقية بالدرجة الاولى، ولهذا فان الممثل اقرب ما يكون للراقص الذي يعبر بكل عضلة في جسمه عن معاني الرقص، فالجسم الانساني شكل وكتله يجب ان يتوافق مع حالة الروح لكي يتوصل الى ترجمة بلاستيكية لهذه الحالة.[1]

اتجاهه في الاخراج، الذي يستغني فيه عن الديكور الواقعي "كقسمة بارزة لمجموعة سلالم التي اشتهرت باسم (ليسنر تريك)-أي سلالم ليسنر-"[2].

وتميز ذلك في مسرحية (رتشارد الثالث) لشكسبير. ويفضل خشبة المسرح العارية، حيث لا ديكور يجذب اهتمام المتلقي ويصرفه عن التركيز على اداء الممثل، وكثير ما يلجأ الى استعمال مركب عظيم من الدرجات، تتحرك عليها الشخصيات، ايما كان النص. وتعتبر المسرحية اعلاه كمثال مهم لاتجاهه الاخراجي، حيث تجري الاحداث الرئيسة لهذه المسرحية كلها على مركب الدرجات العظيم الذي يشغل وسط المسرح، وقد غطى باللون الاحمر (لون الدم)، دون ان يعير أي اهتمام للمعطيات التاريخية في الديكور او الازياء، بل يكتفي بالتكثيف اللوني الذي يوضح تفسيره.

---

(1) ينظر: اربش، سعد، المصدر السابق، ص 188

(2) مارتن، هـ.ف.، الدراما الالمانية الحديثة، ت: وجيه سمعان، م: محمد بندور (الشرق الاوسط : المجلس الاعلى للفنون والاداب والعلوم الاجتماعية، 1966)، ص231.

تقدم الاضاءة "لا بشكل عام بل اضاءة مناطق، او بقع او فلاشات، يجب ان تعزل الممثل عزلا كاملا عن العالم الذي يحيط به، وقطع علاقاته نهائيا بالعالم الخارجي وبالشخصيات الاخرة.. انها اضاءة قوية ولكن مركزة ومحددة.. تهيء مناخا رمزيا وتعبيريا. وهي تعادل المنظر المسرحي، وتخلق علاقات وانكسارات بين الشخصيات، وهي تتبع الاحداث لا لتضيفها وتوضحها، ولكن لتفسرها في مراحلها المختلفة "[1].

اما بقية العناصر المسرحية فانها توظف "التركيز على روح الدراما، بما يؤدي الى شكل من اشكال الانصهار بين هذه العناصر والدراما نفسها"[2].

4. اتجاه مسرح (القسوة)

تعرف القسوة انها "مؤشرات روحية، لها معان محددة تصب المتلقي بالايماء، ولكن في قسوة يستحيل التعبير عنها في لغة منطقية قابلة للمناقشة"[3] كما يريد للمسرح "ان يخترق الحياة من وجهة نظر جديدة كل الجدة: خسوف الانسان.. تصوير النهاية السوداء التي الت اليها حال المجتمع الانساني.. كذلك يجب ان لا يعكس الحقيقة على المجتمع، كما لو انه يريد نفسه في المرآة حسب نظرية الاخلاقيين، ولا يجوز ايضا ان يدخل للمجتمع مدخلا اخلاقيا او سياسيا فالمسرح يجب ان يتحول الى نار محرقة (طاعون بين البشر)، ووسيلة التعبير هي الصور الفيزيقية القاسية التي يجب ان تتوصل الى تقويم جهاز الاحساس عند المتلقين، كما لو ان قوة عليا تسيطر على صالة المسرح، الى درجة تفقد الانسان المتلقي وقتيا سيطرته العقلانية، وتجعله يعيش حالة ثورية هدامة على الذكاء الانساني"[4].

---

(1) اردش، سعد، المصدر السابق، ص188.

(2) المصدر نفسه، ص 190.

(3) اردش، سعد، المصدر السابق، ص 259.

(4) المصدر نفسه ، ص 260.

وبهذا نتلمس بان المخرج يريد تحول الحياة الواقعية الانسانية الى حياة سرية ميتافيزيقية روحية بدائية. ويعد ارتو صاحب هذا النوع من الاتجاهات.

**انتو نين ارتو**[1]:

يعد (ارتو) واحدا من المخرجين المسرحيين الذين دعوا ضمن دعواهم الى مسرح يبتعد عن الزيف والنمطية السائدة ان ذاك اذ اراد لمسرحه ان يكون اشبه بمحرقة، طاعون بين البشر، ووسيلة التعبير هي الصور الفيزيقية القاسية التي يجب أن تتوصل إلى تنويم جهاز الأحساس عند المتلقين، والقسوة لا يقصد بها ذلك النوع من القسوة (السادية) وانما القسوة التي تصدق بين الناس جميعا بحكم خلوها من الدوافع الشخصية ومن التعقل. وهذا الاتجاه الذي يتحقق به هذا الهجوم العنيف على ما هو شائع ومالوف، والممثل بالقسوة والأحوال القاسية التي يعيشها الإنسان هو اتجاه يتضمن قدرا هائلا من الصلابة يفوق صلابة الحياة نفسها، كما يتضمن هذا الأتجاه فكرة أن الكلام وسيلة من وسائل الاتصال لان الكلام يعد من أدوات التعبير المسرحي حسب رأيه، ومن ثم فانه لا مكان له في المسرح[2].

---

(1) انتونين ارتو (1896-1948): مخرج وكاتب ومنظر مسرحي فرنسي، ارتبط بالحركة السريالية مؤلفا ومنظما، عام 1927 اسس مع (روجيه فيتراك) مسرح (الفريد جاري)، وقدم عددا من المسرحيات السريالية، دخل مستشفى الامراض العقلية عام 1927 واخرج منها عام 1946 قبل وفاته بعامين، قدم كتاب (المسرح وقرينه) عام 1938.

ينظر: تيلر، جون رسن ، المصدر السابق ، ص40.

(2) ينظر ولورث، جورج، مسرح الاحتجاج والتناقض، ت: عبد المنعم اسماعيل (بيروت: المركز العربي للثقافة والعلوم، 1979)، ص37.

لقد دعى ارتو الى وظيفة جديدة للمسرح، فقد عد الوظيفة الرئيسة لمسرحه "هي طرد الأوهام والخيالات"[1]. واعتبار المسرح وظيفة نفسية وأخلاقية ثانوية، والاعتقاد بان الأحلام نفسها ليست سوى وظيفة تعويضية فقط، فيجب التقليل من التأثير الشاعري العميق لأحلام والمسرح الى حد سواء.

لذلك فان استخدام أسلوب (الحلم) امر أساسي في دراما (ارتو) فقد مكنه هذا الأسلوب من استخدام الحوار في اطار مسرحي بحت بعيدا عن مقتضيات الأسلوب الأدبي، ومكنه أيضا من أن يعلل استخدامه للرموز الهيروغليفية وسيلة لنقل أفكار معينة عن طريق الاتصال البصري، فضلا عن ذلك باستخدام هذا الأسلوب استطاع أن يقدم الأشباح والدمى وغيرها. ومن اجل ذلك كان مسرح (ارتو) يدعو الى الأسطورة والسحر والميتافيزيقية[2]. يفهم الباحث أن هذا المسرح الذي يدعو اليه (ارتو) مسرح يدري أحداثا غير اعتيادية مسرح يدعو الى اللاشعور الداخلي من اجل أيقاظ الجمهور.

**يتعامل (ارتو) مع النص المسرحي في ثلاث مراحل مختلفة:**

المرحلة الأولى: وضع النص في مكانه عالية، فاحتفظ بمقام النص وجعله في الصدارة، ومعناه الخضوع للمؤلف، والخضوع للنص في العرض المسرحي.

المرحلة الثانية: كف عن الدفاع عن فكرة عدم المساس بالنص، ونفى حرفية النص لصالح روح النص، وتلا هذا الشئ، حرية المخرج، حرية العقل المطلق، استبدلت سيادة النص، شيئا فشيئا، سنطلب من الإخراج، لان النص أن يعنى بتجسيد الصراعات القديمة.

---

(1) بروستاين،روبرت، المسرح الثوري، ت: عبد الحليم البشلاوي (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للتاليف والنشر، ب.ت)، ص330.

(2) ينظر: ولورث، جورج، المصدر السابق، ص50.

المرحلة الثالثة: استبعاد النص، والتعويض عنه بالصراخ والالتواءات، يفعل بالنص ما يحلو له، وهذه المرحلة أذل فيها النص، وشوهه، وافقده صفاته الرئيسة تدريجيا"[1].

يعد الممثل عنصرا له "أهمية بالغة، ما دام نجاح العرض متوقفا على ادائه، وعنصرا سلبيا، ما دامت كل مبادراته الشخصية مرفوضة له رفضا باتا"[2]. سواء كان ذلك بالحوار، او عن طريق التمثيل الصامت لنقل الأفكار التي يريدها المخرج عبر الخيالات والأوهام.

أراد من الجمهور ان يكون تواقا للغموض، ومتنبا بظهوره، فالمتلقي يجلس في مسرح القسوة في الوسط، في حين يحيط العرض به. فضلا عن ان الجمهور يجب أن يعي الأفكار الجليلة والمقصودة المتعلقة بالقسوة، من خلال لغة يفهمها عن طريق نظره جمالية لارتو. فالمسرحية على وفق رأي ارتو لا بد ان تتغير شكلا ولغة حتى تتضح للجمهور، لذلك عمد مسرح ارتو الى إشراك المتلقي في العمل المسرحي اشتراكا فعليا كاملا[3].

دعا ارتو الى فضاء مسرحي جديد يقوم على نبذ خشبة المسرح والصالة معا، واستبدلهما بمكان واحد، بلا حواجز من أي نوع، ليصبح المسرح الأحداث نفسها، ويعيد الاتصال المباشر بين المتلقي والعرض، والممثل والمتلقي، نظرا لان المتلقي الذي وضع وسط الأحداث، محاط ومتاثر بها. والديكور لا وجود له بالمعنى العادي، بل هنالك شخصيات هيروغلوفية، أزياء شعائرية، ومانيكينات طولها عشرة امتار واقنعة ضخمة وآلات موسيقية في حجم الانسان، وأشياء مجهولة الشكل والغاية[4].

---

(1) انتونين، ارتو، المسرح وقرينه، ت: سامية اسعد، (القاهرة : دار النهضة العربية)، 1973، ص170.

(2) المصدر نفسه، ص87.

(3) ينظر: ولورث، جورج ، المصدر السابق، ص43.

ينظر ايضا: عطية، احمد سلمان، المصدر السابق، ص64.

(4) ينظر: ارتو، انتونين، المصدر السابق، ص84-85.

استطاع ارتو من خلال بحثه الدائب عن انماط وطرق جديدة للاضاءة تعتمد على نشر آثار الذبذبات الضوئية على شكل موجات، او طبقات، او قصف بالسهام النارية. ولكي توجد أنواعا خاصة من الألوان، علينا أن ندخل في الضوء ثانية، عناصر الدقة، والكثافة، والسمك... الخ، لتوجد الحر، والبرد، والغضب، والخوف وغيرها .فضلا عن ذلك فقد دعا الى الابتعاد عن الزي المسرحي الحديث قدرا من الإمكان لا حياءا بالقديم، بل لان بعض أنواع الأزياء ذات غاية شعائرية ترجع الى آلاف السنين، وان كانت قد قدمت في لحظة لا تزال تحتفظ بجمال مظهرها لدلالتها، ولقربها من التقاليد التي أوجدتها[1].

5. اتجاه المسرح التسجيلي (الوثائقي)

يمثل الاتجاه التسجيلي موقفا من المجتمع ويلتزم به، وهو بطبيعة الحال موقف واضح في جانب الجماهير، وعلى وجه الدقة من جانب الطبقات المستغلة. ويدخل في التزام رجل المسرح التسجيلي امر توصيل المسرح الى هذه الطبقات، بعد ان كان متاحا فقط للطبقات البرجوازية التي تعتبر المسرح مجرد نزهة ليلية، ومن هنا لابد من طرح عملية الانتاج المسرحي على بساط الدراسة من جديد، سعيا الى تخطيط جديد يضع في اعتباره الوظيفة الجديدة للمسرح، سواء بالنسبة لاختيار النصوص او طريقة اخراجها. ويعد (بيتر فايس) صاحب المسرح التسجيلي.

---

(1) المصدر نفسه، ص84-85.

## بيتر فايس[1]:

يمكن تلخيص منطلقات المسرح الوثائقي التي اعتمدها بيتر فايس بما يأتي:

1. يعتمد المسرح التسجيلي على تقارير حقيقية.
2. موضوعاته سياسية او اجتماعية.
3. تتقرر نوعية وبوجهة نظر وبواسطة التحرير.
4. يتسامى على التقارير الصحفية التي تتعرض للتمرين من قبل المسؤولين عن الاعلام.
5. يتبنى موقف المراقب للاحداث.
6. يستخدم المجموعات وليس الاشخاص واستحضار الاجواء. ويلجأ الى الكاريكاتيرية والى المواقف المبسطة ليكون واضحا ويستخدم الاغاني والجوقة والتمثيل الصامت والاقنعة والمؤثرات الصوتية والتعليق.
7. يخرج خارج المباني التقليدية للمسرح التي تخضع لسيطرة السلطة. ويذهب الى المعامل والمدارس والملاعب والصالات العامة.
8. يتحقق المسرح التسجيلي في سياق الطبقة العاملة والفئات التي لها اطار سياسي او اجتماعي.
9. يقف بالضد من النظرة العبثية للحياة. اذ انه يؤكد الواقع[2].

---

(1) بيتر فايس: ولد عام 1916 في المانيا وتركها مع عائلته عام 1934 وعاش في انكلترا وجيكوسلفاكيا(سابقا) والسويد. وكان رساما في الاصل وصانع افلام وصحفي ولم يكتسب شهرة ككاتب مسرحي الا في الستينات من القرن العشرين وكانت اول مسرحيات (البرج) التي قدمت في الاذاعة ونشرت عام 1962 وبطلها بابلو يتخيل نفسه عبر الاحداث كانه لاعب سرك حبس في برج ويحاول ان يحرر نفه من كل القيود العائلية والتقاليد. وقد حاز شهرة عالمية لمسرحية ماراصاد التي تتحدث عن الثورة الفرنسية وما اصابها من اخفاقات وقدمت في مسرح شلر في برلين عام 1964 ومن اخراج (كونارسيونارسكي) وقد اشترك هو في الاخراج ايضا . ومن مسرحياته الوثائقية مسرحية التحري ومسرحية انشودة انغولا التي تتحدث عن مساوئ الاستعمار في القارة الافريقية . وكانت مسرحيته فيتنام من ابرز مسرحياته التسجيلية حيث يتعرض فيها الى تاريك تلك البلاد و نضال الشعب الفيتنامي ضد الاستعمار الفرنسي والامريكي. وكانت مسرحية (تخليص السيد مانكوبوت من الامة ) من انجح مسرحياته.

ينظر Prockett, Ibid, p.p.656-657

(2) المصدر نفسه والصفحة.

### 6. الاتجاه الملحمي:

يلجأ اتجاه العرض الملحمي الى تجمعات بسيطة مختلفة على خشبة المسرح، لتصوير معنى الاحداث، وهو المعنى لذي ندركه ونحيط به بمجرد نظرة واضحة سريعة، وفي سبيل هذا فاننا لا نلجأ الى التجمعات المنقولة بتلقائية التي تقدم صورة مخادعة للحياة. وليست وظيفة المسرح ان يصور الاوضاع غير الطبيعة في العالم، ولكن وظيفته هي عكس ذلك فالغرض المنشود هو اقامة الاوضاع الطبيعية. فالذي يقلل الاوضاع الطبيعية في الواقع هي وجهة نظر تاريخية واجتماعية. وعلى ذلك فان المخطط للاخراج الملحمي يجب ان يضمن رصدا تاريخيا للسلوك الاجتماعي والاقتصادي والسياسي. ويمثل (برخت) اساس هذا النوع من الاتجاهات.

### برتولد بريخت[1]:

يعد (بريخت وزميله بسكاتور) مؤسسي (نظرية المسرح الملحمي) والتي تخالف في قواعدها نظرية (ارسطو) المعروفة التي تعتمد على مبدأ التطهير، وقد افاد (بريخت) في نظريته تلك من الفنون المسرحية في الصين والهند واليابان، والمسارح الشعبية في النمسا، ولكنه لا يعني انه ارتكز بمسرحه على تقاليد المسارح الكلاسيكية، بل تقوم على الشمول والتكامل في كل جوانبها سواء كان في التأليف او التمثيل او الاخراج وتقدم مفهوما للمسرح غايتها بناء العلاقة بين المسرح والمجتمع، فاراد بريخت ان ينقل المتلقي، وان يجمع امامه صورتين في آن واحد الصورة المسرحية وصورة المجتمع وتكامله- أي ان المتلقي يجب ان يفكر ولا يتعاطف.

---

(1) برتولد بريخت (1898-1956): كاتب ومخرج ومنظر مسرحي الماني وضع (نظرية المسرح الملحمي) واسس (فرقة برلين المسرحية). كتب عدة مسرحيات تعليمية، هاجرا الى امريكا واستقر فيها لفترة طويلة عاد الى برلين عام 1948، واعطى مسرحا خاصا به من الدولة. كتب الى المسرح ما يقارب ثلاثين مسرحية ابرزها (الام الشجاعة) و(دائرة الطباشير القوقازيه) و(بعل)، و(اوبرا القروش الثلاث) وغيرها. فضلا عن كتابته بعض القصائد لكن اغلبها لم ينشر.
ينظر: تلر، جون رسل، المصدر السابق، ص81 .

هـذه العلاقـة الجديـدة بـين المتلقـي والمسـرح والمجتمـع هـي الـتي اوحـت للمصطلح الملحمي لمسرحه للتفريق بينه وبين المسرح الدرامي، وايضا عن المنطلق نفسه الذي اتبعه سابقه (بسكاتور) على ان المتلقي يقف موقفا سلبيا، وانه يجعل الاحداث غير قابلة للتغيير، وبذلك فان المتلقي يجب ان يؤدي دورا فاعلا في العرض المسرحي وان يبحث موقفا نقديا لما يرى ويسمع، ومخاطبة عقل المتلقي وليس مشاعره، لان المتلقي قابل للتغيير باستمرار[1].

إن المسرح الملحمي هو مسرح سردي لا يمثل الاحداث، بل يعرض بصورة متسلسلة حيث يترك لكل مشهد كيانه المستقل من دون أن يرتبط بما قبله أو بعده، مما يؤدي إلى إن الحوادث تسير إلى غايتها بخط منحن. فضلا عن انه يروي الأحداث نفسها كصور لما في العالم ويقدمها كموضوعات متعددة، كذلك له خاصية التحول المباشر من العرض إلى الشرح والتدقيق، ويقوم كسر الإيهام وكسر الاندماج الكامل. أي انه يقول للمتلقين لا تشاهدوا أحداثا حقيقية لحظة مشاهدتها، بل قصصا حدثت في الماضي، ويعتمد المسرح بدوره على عنصرين مهمين رئيسين هما:

1. التغريب: هو عملية جعل الاحداث والشخوص غريبة والقصد منها هو تهيئة المتلقي ووضعه على مسافة نقدية. للنظر الى الظاهر بعين النقد من اجل التصحيح، ولهذا تقنية الاحداث الاجتماعية والانسانية المطلوب تصويرها وتسميتها، على اعتبارها شيئا يدعو للتفسير والايضاح لا مجرد امر طبيعي، مألوف[2].
2. الجست (guests): وهو الحركات والإيماءات الاجتماعية. والحركات لا تعني فقط حركة الممثل وردود افعاله والعابه الجسمانية. وانما الحركة والكلام والموقف والموسيقى التي تكتشف ليس فقط بالوسائل السايكولوجية بل عبر التصرفات والحركات ايضا. ان عملية (الجست) هي عملية تشبه

(1) ينظر: لقط، عبد القادر، من فنون الادب المسرحية، (بيروت/ دار النهضة العربية، 1978)، ص271.

(2) ينظر: بريخت، برتولد، نظرية المسرح الملحمي، ت: جميل نصيف التكريتي ،(بغداد:وزارة الاعلام،1973) ، ص72.

بفكرة توحد عناصر العرض، اذ تتخذ الحركة واللغة التعبير عن حالة واحدة مشتركة لا يمكن تزييفها، وقد تكون الاشارة الحركية الدالة صورة لحادثة قصيرة من المسرحية، ومن ناحية المفهوم فان عنصر الجست، يستند الى ان يكون الفعل المرئي والايحاءي والاشاري، اقل عرضة للتزييف من اللغة[1].

يعد الاخراج هو "الاسلوب المناسب في تقديم الاعمال المسرحية، من خلال الجمع بين الكلمة والموسيقى والصورة. اسلوب تجريبي يتم بالتزمت وضيق الافق. كذلك لم يستق اسلوبه من تكييف المواد بل من موقف المتلقي، ومن ثم فانه اسلوب ليس كالعادة لا يتطور من خلال العمل بمفرده او من التقاليد القائمة في تقديم العرض، وانما يسعى هذا الاسلوب الى تحديد وتحقيق المتطلبات الاجتماعية. اما المصطلحات التي استخدمها كالمسرح الملحمي والتعليمي...الخ. فهي ليست عقائد شكلية، وانما مراحل تجريبية لا ترمي الى الغاء الدراما بل الاحرى الى تقديم القاء جديد للدراما مع المتلقي هو اكثر الزاما من الدراما التقليدية"[2].

اصبح النص المسرحي لديه لا يتناسب مع الطريقة الارسطية، وكذلك مع شان هذا العصر المتحول، والذي يعيش في عالم متغير، فجاء بنصوص ملحمية قاصدا اهدافا عملية. يبني من خلالها العلاقات المتغيرة بين الناس وعبوديتهم للظروف الاقتصادية والاجتماعية ومن ثم ايقاظ فهم للثورة والتصدي لها والعمل على تغييرها من خلال التوعية والتثقيف. فوظيفة المسرح لا تشمل تصوير الاوضاع غير الطبيعية، بل اضافة الاوضاع الطبيعية في العالم. كما اعتمد في نصوصه على الاسلوب التعليمي، الذي يضع المسرح في خدمة الحقيقة الاجتماعية سالكا منهج (بسكاتور) في طرق الاخراج، واستخدم الوسائل الجديدة في التاثيرات المسرحية ليس هذا فحسب بل أعتمد على الاسلوب الترفيهي من

---

(1) ينظر : هلتون، جوليان ، نظرية العرض المسرحي، ت: نهاد صليحة (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1994)، ص242.

(2) الزبيدي،قيس ، مسرح التغيير (بغداد: دار ابن رشد ، 1978)، ص81.

خلال اقترابه من ساحة السيرك، حيث لا يتقمص المتلقون ما يرونه، الا ان الفارق بين قائمة المسرح المعمول في الاسلوب التعليمي وساحة السيرك، هو ان المسرح يقدم عرضا انسانيا لاحداث تاريخية جرت في الماضي[1].

على الممثل في مسرح (بريخت) ان يتجنب الاندماج في دوره، وان يظل مدركا بانه يمثل دورا ولا يقدم الحقيقة- أي ان الممثل يؤدي حواراته على نحو سردي، يسرد افعالا قام بها شخص اخر في زمان سابق، فالممثل يجب ان يؤدي دوره بمعزل عن تقمص الشخصية، ولمنع هذه العملية، حدد (بريخت) ثلاث وسائل تمكنه من ذلك هي:

1. النقل على لسان الشخص الثالث.
2. النقل بالزمن الماضي.
3. قراءة الدور الى جانب التعليمات والملاحظات[2].

إن الممثل يجب أن يكون قادرا على الإيماء في لحظات مناسبة (انه يمثل بطبيعة تمكن الانسان من رؤية المنحى الآخر للحدث)، بحيث تجعل التمثيل يسمح للمتلقي بحث الاحتمالات الأخرى الى الحد الذي يبدو معه أي حدث واحد من حملة الاحداث المتنوعة- أي يريد ان يكون موقف الممثل موقفا واعيا وعقليا واستعراضيا، وهذه الطريقة تعارض مبدا (ستانسلافسكي) الذي طالما أصر على أن يكون الممثل وحيدا تماما مندمجا في ذاته، ثم بعد ذلك تدخل الشخصيات في علاقة مع بعضها الاخر على أساس ان طبيعة الشخصيات التي تقرر نوع العلاقة ما دامت الشخصية المفردة هي الوحدة الاساسية[3].

---

(1) ينظر: مقار، شفيق ، دراسات في الادب الاوربي المعاصر، سلسلة الكتب الحديثة، العدد (43) (بغداد: مطبعة الادب البغدادية، 1972)، ص144.

(2) ينظر: القط،عبد القادر، المصدر السابق، ص270.

(3) ينظر: جراي، رونالد، بريخت، ت: نسيم مجلي القاهرة: الهيئة المصرية للكتاب، 1972، ص6.

ندرك من خلال ذلك ان المخرج يريد ان يكون علاقة بين ممثل واخر، وليس هناك علاقة فردية واحدة كما فعل (ستانسلافسكي) الذي اراد بها ان تكون هذه الشخصية المفردة، لذلك عمل ان يكون كل شئ ملاصقا في عمله ودوره واتقانه مع الاخرين، ومن ثم تحقيق الاسلوب الذي يبغيه.

يعد الجمهور عنصرا ضروريا ومنتجا متميزا في فن المسرح، لان المسرح عنده ماهية متكاملة من خلال عناصر العرض المختلفة، والجمهور هو احد هذه العناصر. ولكي يتطور فن المسرح، لابد من تطوير الجمهور وجعله عنصرا منتجا فعالا، يقف موقف الناقد للاحداث، لا المتلقي الغارق بالايهام، لهذا فالعرض بدون متلق، لا يشكل الا نصف عرض... والمتلقي الذي استدرج الى العرض المسرحي يجب ان يكون مشاركا في المسرح[1].

نفهم ان المتلقي يجب ان يكون مثقفا وواعيا لمجال الفن المسرحي، لكي يستطيع ان يكون ناقدا مميزا، وبدوره يستطيع ان يحلل أي نوع من الانواع المسرحية التي يشاهدها بيسر، فوجوده في العرض المسرحي مهم للغاية، وهذا الاخير بدوره الى المتلقي يكون الخلفية الفنية بكل مكوناتها الفكرية والاجتماعية بقصد التفسير والدراسة، والكشف عن العيوب من اجل الدعوة الى التغيير، لكون الانسان متغير ومغير في الوقت نفسه، ومن ثم تحقيق نظرية متكاملة من جميع النواحي ومن ضمنها عنصر الجمهور.

تاثر (بريخت) في "استخدام اسلوب المنظر بعض الشئ بالمخرج (كريج) فقد ادرك الاخير خلق صورة رمزية تحل محل المنظر المرسوم للغابة الكاملة. وذلك لانه ادرك ان التفاصيل غير الضرورية تستحوذ على اهتمامنا بلا ضرورة.

---

(1) ينظر: برخت، بروتولد، المصدر السابق، ص95.

اما (بريخت) فلم يستخدم هذه الطريقة في المناظر المسرحية فحسب، بل عمل بها حتى مع الممثل عندما ينظر اليه من وجهة نظر المتلقي. فهو يلغي العاطفة المصطنعة وكذلك يلغي ايضا تطور التشخيص وتنامي المشاعر لدى الشخصية، لانه ادرك ان عدم الغائها سيؤدي الى عدم الوضوح المغزي والذي نريد ان نصل اليه"[1].

انه يرفع الستار في مسرحه، من اجل اتاحة الفرصة للمتلقين ان يروا استعدادات الممثلين مباشرة، مثل بداية العرض المسرحي، كما يرفض المنصة الثابتة باساليبها فيقول:" يجب ان نبني المنصة في كل عرض مسرحي بطريقة جديدة تنسجم وطبيعة المهمة التي يسعى اليها فريق العمل بشكل عام فلا ثبات وكل شئ يجب ان يكون موحيا ورمزيا وهادفا ومتغيرا"[2].

والعوامل التي تعمل على نجاح مهمة مصمم المنصة، كيفية تصوير المكان والتاثير المتبادل في المنصة والممثلين وانعكاسه على التصميم وعلاقة الديكور بوصفه وسطا جماليا متصلا بسائر الاوساط الجمالية الاخرى. وبهذا فان استخدام (بريخت) للمنظر المسرحي لم يكن محددا باسلوب واحدا وانما متغير تبعا لتنوع عروضه المسرحية، ومتغير ايضا تبعا لما يحدث من تغير في هذا العالم المتغير الذي يخضع له.

تتوزع الاضاءة بشكل محدد، والتي تتمثل بالاضاءة الفيضية على خشبة المسرح، حتى في مشهد الليل، ولا يعطي للمتلقي فرصة الاستغراق في احلام اليقضة او الشعور بنفسه انه مرتبط بالظلام مع غيره. كما دعا الى ان تكون اجهزة الاضاءة مرئية من الجمهور، كل ذلك من اجل تحقيق مبدا التغريب[3].

---

(1) بروك ، بيتر ، المكان الخالي، ت: سامي عبد الحميد (بغداد: مطبعة الجامعة،1983)، ص79.

(2) بريخت، برتولد ، المصدر السابق، ص186.

(3) ينظر : جراي ، رونالد ، المصدر السابق، ص86.

تعد الموسيقى عنصرا مهما جدا في العرض المسرحي ووسيلة من وسائل التغريب، فهي تساعد الممثل على اظهار المعنى الباطني الاجتماعي والاساسي لمجمل علاقات الحدث المسرحي.

كما تدخل في بناء حبكة العرض بوصفها وحدة من وحدتها العضوية، وتسهم في ابراز مضمون العرض ايضا، بمعنى اخر ان هذا العنصر لم يعد مؤثرا صوتيا يسعى الى خلق جو في المسرحية ياتي منسجما مع الجو الذي يعرضه الحدث المسرحي، وانما يسهم في توحيد مشاعر الجمهور، فضلا عن انه يقوي عنصر الاندماج بين الصالة وخشبة المسرح[1].

كما استخدم (الاغاني) في العرض من اجل التركيز على الحدث فيقول: " تتوقف الحركة على خشبة المسرح، ويبدو اسلوب بريخت هنا مطبوعا بطابع البساطة والسهولة، فمثلا هذه الاغاني تفسر الاحداث من وجهة نظر عالية ودقيقة، ومرتبط الحدث الخاص والفريد من نوعه بالحدث العام والشامل". كما تعمل على ان تكون وسائل لقطع سياق المسرحية وتمنع المتلقي فرصة التفكير والتامل. وتظل الفرص الموسيقية ظاهرة للمتلقي حتى لا تصبح الموسيقى الخفية وسيلة لخلق توهم الحقيقة عند المتلقي[2].

وبذلك نفهم ان كلا العنصرين (الموسيقى) و (الاغاني) يؤديان دورهما بشكل منفصل، لكون كل منهما يشكل جانبا خاصا به، ووظيفة خاصة في العرض المسرحي بشكل منسجم وجمالي.

---

(1) ينظر: بؤيخت برتولد، المصدر السابق، ص260.

(2) رشيد، عدنان، مسرح بريخت،( بيروت: دار النهضة العربية والنشر، 1988)، ص246.

### 7. اتجاه المسرح الفقير:

ان المسرح يجب ان يجد طريقا اخر بحيث يوثق العلاقة العضوية مع الجماهير ويعود الى الاوضاع المسرحية البدائية الى اتجاه المسرح الفقير. ويعود الى اصول المسرح واصول الانسان، فيعيد تأصيل مجموعة العلاقات الاساسية في العرض المسرحي: الممثل والمتلقي، النص والمخرج والممثل، اهداف المسرح، اخلاقيات المسرح، تقنيات الممثل وغيرها. ويعد كروتوفسكي صاحب هذا النوع من الاتجاهات.

### جيرزي كروتوفسكي[1]:

دعا (كروتوفسكي) مسرحه باسم (المسرح الفقير) لان التقنية الموجودة في المسرح مهما توسعت ومهما استغلت امكانياتها الالية، ستبقى ادنى من الفيلم والتلفزيون فضلا عن اعتماده على الممثل لانه يمثل جوهر المسرح، لذلك يقترح الفقر في المسرح.

اما ما يسمى بـ (المسرح الغني) فيرى بانه هو المسرح الغني بالعيوب، الذي يعتمد على الولع بالسرقة الفنية والاقتباس من معارف اخرى وبناء مشاهد هجينة مختلفة يعوزها السند والامانة[2].

---

(1) جيرزي كروتوفسكي: (1933-): مخرج وممثل ومدير مسرحي بولندي ومؤسس طريقة مسرحية في تدريب الممثل. واسس مع صديقه (فلازان flaseen) مختبر المسرح في مدينة (ادولي) عام 1959 ونقل التجربة نفسها الى وارشو عام 1967 وطوره على انه فرقة مسرحية ومعهد لبحث في فن التمثيل. درس طريقة (ستانسلافسكي) في بداية حياته وعده مثله الاعلى على الرغم من اختلافه معه في الحلول والنتائج. درس كل الطرق الاساسية للتدريب بالنسبة للممثل في اوربا و غيرها . قام بنشر مقالاته العديدة بكتاب اسماه (المسرح الفقير) الذي نشر عام 1968 وترجم الى العديد من اللغات الالمانية، الانكليزية، الفرنسية ثم العربية.

ينظر: اردش، سعد، المصدر السابق، ص 309

(2) ينظر: كروتوفسكي ، جيرزي ، نحو مسرح فقير ، ت: كمال قاسم نادر / بغداد : دار الحرية للطباعة، 1982)، ص17-18.

يحتل المخرج مركزا قياديا خاصا في المسرح البولندي، ويعد نفسه ليس مجرد مخرج او منتج او معلم روحي بالدرجة الاولى، وانما عمله يتخذ عدة اتجاهات في تحقيق الابداع الفني. فالعرض المسرحي يتضمن متناقضات مسرحية، بين أي عنصرين من عناصر العرض: الموسيقى والممثل، والممثل والمتلقي، الممثل والأزياء، او بين عضوين من اعضاء الجسم (الايدي نعم، الارجل لا، ...الخ).

فضلا عن ذلك يقوم العرض من الناحية التقنية عنده على استغلال كل الطاقات الفيزيقية والصوتية الكثيفة والمستوحاة في التعبيرات البدائية للانسان الاول. وكذلك التقنيات يجب ان تكون علاقة صحيحة بين المتلقي والممثل ودمجهما معا[1].

يرى (كروتوفسكي) ان المجابهة هي الجوهر. وليس النص جوهر المشكلة، فالنص حقيقة فنية لها وجودها في المفهوم الموضوعي. اما المجابهة فهي علاقة الممثل مع نفسه، مع افكاره، مع عقله، مع مواهبه، مع جمهوره، والى اقصى حد ممكن. ينفي وجوده قاعدة اساسية مقدمة يترتب عليها النص، وعلى هذا الاساس يسقط قدسية النص، وعده مجرد موح بالرمز او الطقس او الاسطورة، كما يترتب هدم قاعدة الموضوع الواحد، او الفكرة الواحدة في العرض.

لذلك لا يلتزم بنص المؤلف وافكاره كما كان في المسرح التقليدي، وانما يضعه كاحد العناصر الموجودة بين عناصر العرض، ومع ذلك هو ليس اقل عنصر من عناصر العرض اهمية- أي ان المخرج يتصرف في النص بحرية، ولكنه لا ينزلق في التفسيرات الشخصية قط، وانما يشغلها كما يشغل الرسام الالوان[2].

---

(1) ينظر: اردش، سعد، المصدر السابق، ص310.

(2) المصدر نفسه، ص311.

دعا الى الالتحام بين النص والممثل لانه هنا تكمن قيمة النص الحقيقية. "فالنص وسيلة يعبر بها الممثل عن نفسه، ومن خلال هذه الوسيلة يستطيع ان يحلل نفسيته، وبها يتمكن من اعادة خلق علاقته مع الممثلين الاخرين- أي ان النص ليس بتمثيلية، وانما يصبح كذلك من خلال استخدام الممثل له، ويفضل التنغيمات والتداعي الذي تخلقه الاصوات وموسيقى اللغة"[(1)].

يعد (الممثل) لدى (كروتوفسكي) العنصر الجوهري في العملية الابداعية، اذ بدونه لا يمكن ان تتم هذه العملية، اما العناصر الاخرى في المسرح فيمكن الاستغناء عنها كالازياء، والاضاءة، والموسيقى... الخ. ففي جميع المسارح لا يمكن الاستغناء عن الممثل، لانه العنصر الوحيد الحي والفعال المتحرك على خشبة المسرح. فبجسمه يمكن ان نخلق كل العناصر المرئية، ولا سيما التشكيلية منها، فضلا عما يكون عليه الممثل من نفسه داخل نفسه، عملية استطلاع قابليات الممثل الى اقصى حد.

ان تدريب الممثل "لا يتم عن طريق مجموعة المهارات المتفق عليها او نعطيه (حقيبة حيل). وليست طريقتنا هي جمع المهارات. وانما تدريب الممثل عن طريق نضج العمل من خلال الجهد المكثف والمفرط وكشف النقاب عن كنه الانسان- أي عملية ليست بالمتعة الذاتية وانما ازالة جميع العوائق لكي يهب الممثل نفسه كليا.

---

(1) المؤلف مجهول، تكنيك الممثل عند كروتوفسكي، ت: مجيد حميد جاسم، مجلة الاقلام (بغداد: العدد الرابع، الخاص (نيسان- مايس، 1983)، ص211.

ينظر ايضا: عطية، احمد سلمان، المصدر السابق، ص180

وهذا ما يطلق عليه (كروتوفسكي) باسلوب (الغيبوبة) اسلوب تلاحم كل قوى الممثل النفسية والبدنية المنبثقة من الطبقات المرتبطة بتصميم طبيعة المرء واحاسيسه.

اذن تربية الممثل في مسرحنا ليست قضية تعليمية، وانما عملية انسجام ونظام محاولة التخلص من مقاومة العملية النفسية"[1].

يقسم (كروتوفسكي) الممثل الى ثلاثة انواع:

1. ممثل بدائي: كما في المسرح الاكاديمي او التقليدي.
2. ممثل صانع: وهو الذي يبدع مؤثرات فيزيقية وصوتية.
3. ممثل طقوسي: وهو الممثل الصانع الذي ينفتح على صور وخيالات ورموز مستمدة من العقل الباطني للمجتمع، ويهتم المخرج بالنوع الاخير ويدربه في معمله المسرحي.

ويحتاج هذا الممثل لابداعه شرطين اساسيين في عمله، للوصول الى القمة هما: (النظام) و(الانسجام). لذلك يجب ان يكون الممثل جاهزا للمشاركة في الابداع متى ما شاءت المجموعة، ولا ياتي الى التمرين وهو عاجز عن التركيز، لان الحضور الالزامي في مكان العمل ليس هو الشرط الاساسي وانما الاستعداد البدني[2].

(1) كوتوفسكي، جيرزي، المصدر السابق، ص14.

(2) ينظر: اردش، سعد، المصدر السابق، ص312.

ينظر ايضا: عطية، احمد سلمان، المصدر السابق، ص180

اراد من المتلقي ان يكون له اتصال مباشر مع الممثل، فليس هناك خشبة مسرح منفصلة، فالممثل يحدث المتلقي مباشرة ويدور حوله باستمرار، ويلمسه، ويفاجئه بمؤثرات متعددة، فالمتلقي مشارك في العرض المسرحي، فمثلا في مسرحية (كورديان) للكاتب البولندي (سلوفاكي)، يتحول الجمهور الى مرضى في مستشفى المجانين.

فالمتلقي يفهم شعوريا او لا شعوريا ان هذا العمل دعوة له لان يعمل مثله، وهذا دائما ما يثير لديه المعارضة، لان جهد المتلقي اليومي سينصرف الى اضفاء الحقيقة، لا عن العالم الخارجي فقط بل عن نفسه ايضا. فالمتلقي الذي لديه احتياجات روحية عميقة، يهتم به، والذي يود حقيقة من خلال مواجهة لهذا الاداء ان يقوم بتحليل نفسه، وهذا التقارب الفيزيقي الحميم بينه وبين الممثلين انما يهدف الى تحقيق هذا التحليل النفسي الجمعي[1].

نفهم من المخرج انه لا يريد جمهورا ميتا يشاهد فقط، وانما جمهورا واعيا مؤثرا حيا يحس ويلمس ما يراه، لهذا كان يختار وينتقي جمهورا خاصا به، حتى لو اضطر الى ان يدفع المال لاصحاب الطبقات الفقيرة وصولا لانجاح العرض المسرحي.

يستخدم المناظر المسرحية البسيطة، ويرفض الاستعانة بالابتكارات الحديثة التي كانت سائدة في المسرح الحديث، التي كان المصمم يسرف كثيرا على العرض ويزينه ليصل به إلى ابهى صورة، بوجه عام فانه يرفض فكرة تعصير المسرح (محصلة العصر). فاراد المخرج في مراحله الفنية الاولى الابتعاد عن جميع اشكال المنظر المسرحي، وركز اهتمامه على الممثلين وحركاتهم الجسدية التعبيرية، ووسائلهم السحرية والطقسية.

---

(1) المصدر نفسه، ص181.

فضلا عن اهتمامه بالاماكن التي تجري عليها الاحداث وتشكيلها الداخلي مؤكدا الوحدة بين الممثلين والجمهور. فمثلا يحيط الممثلين بالجمهور، على شكل هلالين منفصلين، ويتمكن الممثلون من الحركة والانتقال بواسطة جسور خشبية تمتد بين صفوف الكراسي، او يستخدم صالة عرض فارغة، يجلس الجمهور في صفوف جانبية ملاصقة للجدران، ويكون المسرح خاليا من أي ديكور، والإضاءة تقتصر على الشموع والبروجكترات فقط[1].

اراد المخرج ان يعمل على تقريب الممثل والجمهور، بحيث يصل الى درجة ان يسمع انفاسه، ويشم عرقه، من خلال حذف المنصة وازالة كل الحدود المتصلة بها [2].

يعد (المؤثرات الضوئية) غير ضرورية فيقول: "تخلينا عن التاثيرات الضوئية فتبين ان في مصادر الضوء الثابتة امكانات واسعة للممثل يستطيع بواسطتها استخدام الظلال والبقع المضيئة وغيرها بشكل مدروس"[3]. فضلا عن مشاركة الجمهور، عندما يصبح مرئيا بواسطة الاضاءة، يعني ان دوره قد بدا ايضا في العرض المسرحي.

استغنى عن (الازياء) ايضا، واستعاض عنها بالشخصية المسرحية ونشاطاتها بغير مدلول مستقل عنها واستخدم ممثلوه ازياءا وظيفيا اشبه بازياء اليوغا. اذ ارادها ان تمتاز بالبساطة والعفوية، وعدم الاهتمام بالبهرجة والزخرفة.

(1) المصدرنفسه، ص179.

(2) ينظر: كروتوفسكي جيرزي، المصدر السابق، ص19.

(3) المصدر نفسه والصفحة

اصبح (المكياج) هو الآخر عنصرا غير ضروري فيقول: "تخلينا عنه هو الاخر وعن الانوف الكاذبة والبطون المحشوة بالوسائد بكل ما يتزين به الممثل قبل العرض في غرفة الملابس، فالممثل يستطيع ان يغير وجهه بالسيطرة على عضلات الوجه، وكذلك فان العرق والنفس تحول عضلاته الى قناع"[1]. معنى ذلك ان الممثل له قدرة على التحول من نوع الى نوع ومن شخصية الى شخصية ومن صورة الى صورة من خلال البراعة المسرحية.

استغنى عن الموسيقى فيقول: "تخلينا عنها ايضا سواء كانت حية او مسجلة لا تصدر عن الممثلين، يجعل العرض المسرحي نفسه قطعة موسيقية، وذلك عن طريق تناسق اصوات الممثلين وتضاربها بشكل جميل ومناسب"[2].

8. الاتجاه التجريبي

يمثل اتجاه العرض التجريبي نزعة تجريبية زاخرا بالقيم الفنية والجمالية التي تسرد ذهن المتلقي وتمتصه، فالعرض يجب ان يكون محتشدا بالصور غير التقليدية، كذلك عملية الارتجال التي يتخللها كثير من اللعب، وقت الاستراحة وكل من معطيات اتجاه (ستانسلافسكي) وبوجه خاص فيما يخص الصدق عن طريق الشعور او الذاكرة الشعورية، فهي تطالب الممثل والعناصر الاخرى بالمعطيات التجريبية، وكل هذه الامور تنحى منحى تجريبي. ويعد (بروك) صاحب المسرح التجريبي في المسرح الحديث.

(1) المصدر نفسه والصفحة

(2) المصدر نفسه والصفحة .

## بيتر بروك[1]:

يعتبر عام 1960 هو "بداية حقيقية لعملية الاخراج لدى (بروك) وخلال فترة من الزمن اخرج فيها مختلف الوان المسرحيات المأساوية والملهاوية الاجتماعية او العاطفية او الرمزية او التجريبية[2].

فعمل اولى تجاربه الاخراجية، كان يجهز حركة الممثلين ويعدها بشكل متكامل في كتاب المتلقين الخاص به، ليقرأه امام الممثلين، وليتحركوا بموجبه وفق الاماكن المرسومة لهم. بيد انه اكتشف ان حركة الممثلين التي صدرت عنهم، كانت افضل ممارسة في (السكريت).

بيد انه اكتشف ان حركة الممثلين التي صدرت عنهم، ويعزو اهمية ذلك ان حركاتهم كانت مليئة بالطاقة والتنوع ومجسدة بالحماس والايقاعات المختلفة ومتفتحة على امكانات غير متوقعة، ومن ذلك الحين لم يقم باتباع الخطة المكتوبة سلفا. وانما اعتمد على الانسان الحي بدلا من المادة الجامدة[3].

نفهم ان اعمال المخرج لم تكن جاهزة بشكل مباشر، وانما هناك لحظة ما يطلق عليها (الاحساس الداخلي)، ومن انطلاق هذه اللحظة سوف يعمل على اخراج أي مسرحية طالما يملكه هذا الشئ من اجل الوصول الى الفكرة المناسبة، ومن ثم اخضاع هذه الفكرة الى عملية التجريب والتي يرغب الوصول اليها في اعماله المسرحية.

---

(1) بيتر بروك (1925-): مخرج مسرحي وسينمائي انكليزي، ويعد من المخرجين التجريبيين واهم فناني المسرح الغربي المعاصر. اخرج عددا من اعمال (شكسبير) وهو دون سن العشرين. تأثر بمنهج سابقيه (مسرح القسوة) لارتو، و( بريخت) ، و(كروتوفسكي)، الطقوس الافريقية والتقاليد الشرقية، وقدم اول عروضه تحت عنوان (مسرح القسوة). اخرج مسرحية (الملك لير) و( ماراصاد) و(اوديب) وغيرها.

(2) صبري حافظ، التجريب والمسرح، القاهرة: الهيئة المسرحية العامة للكتاب، 1984)، ص12.

(3) ينظر: بروك، بيتر، المكان الخالي، المصدر السابق، ص116.

ينظر ايضا: عطية، احمد سلمان، المصدر السابق، ص200

يعد (النص المسرحي) هو العنصر الاساسي والدائم. فالمهم هو ان يكتشف كل اهداف المؤلف، وان يجسدها بكل الوسائل المتاحة لنا. كما انه لا يجب ان يتعلق المخرج بالنص تعلقا سطحيا بل عليه ان ينفذ الى فكر المؤلف العميق، ويجعل الجمهور يحس بالكلمة، واستطاع ان يتوصل الى جعل الكلمة جزءا من الحركة، بحيث يستطيع ذلك باكثر الطرق حيوية. وذلك باستخدام لغة خالية من الكلمات، ولغة خليطة من الاصوات والاشارات استوحاها من منهجه التجريبي. اذن يستطيع أي شخص ان يعمل ما يحلو له مع النص وما يراه ضروريا للعمل فليس الشئ المراد الحصول عليه انما الفعل (النتيجة)[1].

يعد الممثل عنصرا اساسيا، وله دور مهم في العملية الابداعية، فهو يشرع بامساك أي شئ يقوم بتجسيده، فيجب ان يقوم الممثلون باساليب متنوعة، فالدرجة الاولى على الممثل ان يقوم بفعل الاختزال، كما عليه ان يحفز حالة من اللاوعي يكون مسؤولا عنها مسؤولية تامة، أي انه قد درس فن التمثيل بشكل ما، لانه اكثر الفنون كمالا وبدونه سوف لا يكتمل نضج الممثل، ومن ثم يقوم بطريقة تخلصه من الاداء النفسي الطبيعي المتمثل بطريقة الانتقال المنطقي المتسلسل من انفعال الى اخر، ويستخدم بدلا منها الاحساس بهذه الانفعالات مرة واحدة وفي وقت واحد، معتمدا في ذلك عددا من الطرق التي ابتكرها، اهمها:

1. طريقة (التمرين الجماعي): وملخصها ان الشخصية المسرحية الواحدة لا يؤديها ممثل واحد فقط وانما تقوم على مجموعة من الممثلين بعرض سلوك هذه الشخصية وصفاتها أي ان الممثل يبدا التدريب باحساس انتمائه الى المجموعة الى فرقة المسرحية، وامثال ذلك مسرحية (تيتوس اندرونيكوس) للكاتب شكسبير.

(1) اردش، سعد، المصدر السابق، ص289.

2. طريقة (القص واللصق)، او(collage): أي ان يؤدي الممثل في وقت واحد مشاهد مختلفة ومواقف مختلفة، فالاداء هنا متراكب من عدة لحظات مختلفة، وغير منتظمة، وبمعنى اخر هو اداء اللحظات أو الومضات غير مترابطة، وغير منتظمة تماما كقارئ صحيفة عندما ينتقل من خبر الى اخر، او ان يلقي ممثل حوارا لمدة ثلاث دقائق من مسرحية ما، وما ان تمضي ثوان على ادائه، حتى يتطلب منه ان يلقي حوارا من مسرحية اخرى، وهذا تغير سريع ومفاجئ في الجو النفسي العام وبعد ذلك ينتقل الى شخصية اخرى ومن مسرحية الى الاخرى، ثم يعود الى المسرحية الاولى، وهكذا يؤدي في ذلك الى خلق القدرة على الاستجابة العاطفية السريعة عند الممثل في خروجه ودخوله في حالات نفسية ومتباينة[1] مثال ذلك مسرحية (اوديل) للشاعر اللاتيني سينكا.
3. طريقة (الارتجال): فقد نحت العروض المسرحية التي اخرجها (بروك) منحى الارتجال من اجل مشاركة الجمهور ومع الممثلين، فضلا عن الانطلاق النفسي والجسدي للممثل. فمثلا يدخل عشرة من الممثلين الى المنصة واحدا واحدا ليرتجلوا، ويكمل كل منهم اللحظة التي بداها سابقه وهكذا[2]. ومن عروضه على وفق هذه الطريقة، العمل الذي قدمه في (الجزائر) في قرية (عين صلاح).

ان الهدف من استخدام هذه الطرق الثلاث هو التاثير على ما وصفه مسرحه المسمى بـ (المسرح الفوري) او (التلقائي) الذي يجمع ما بين (المقدس) و (الخشن او الخام) والابتعاد عما يسمى بالمسرح التقليدي او المسرح الميت الذي يسمى بـ الرديئ.

---

(1) ينظر: سرحان، سمير، تجارب جديدة في الفن المسرحي(بيروت: دار المعرفة،1970)، ص81-82.
(2) ينظر: عطية، احمد سلمان، المصدر السابق، ص203.

المتلقي له دور هو الاخر مهم في العرض المسرحي ومكمل لعناصر الابداع وخطواته، فعلينا ان نضع له كل شئ مكشوفا لا نخدعه او نخفي عنه شيئا. وعلينا ان نفتح له ايدينا الفارغة ونريه ليس هنالك شئ - أي ان المسرحية بدون الجمهور تبقى الصورة كاذبة، فالجمهور هو التحدي الدائم في المسرح[1].

توضع المناظر المسرحية الجاهزة جميعا قبل التمرينات النهائية الاولى. وغالبا ما يقوم بوضع التصاميم بنفسه، وفي هذا الاجراء فوائده الخاصة. فالمخرج بهذه الطريقة تكون مفاهيمه النظرية ومعلوماته المسرحية ومتعلقاتها، فيما يخص الالوان والاشكال، تتطور بالسرعة نفسها، كما كانت عليها في التمرين. والمصمم الافضل هو من يطور عمله مع عمل المخرج خطوة خطوة، ويكون قادرا على ان يعود من حيث بدا فيجري التعديلات لكي تتبلور فكرته وتاخذ شكلها النهائي. لذلك يتبين لنا ان المنظر المسرحي هو هندسة بالنهاية، وهكذا المنظر المسرحي الردئ يؤدي الى صعوبة تمثيل الكثير من المشاهد والى تخريب الكثير من الامكانات التي قد تتوفر للممثلين.

يهتم (بروك) بالصورة المسرحية المتحركة، بدلا من الصورة المسرحية الثابتة وهذا على العكس مما يقوم به الرسام عندما يقف امام اللوحة. فالمصمم المسرحي الجيد هو الذي يفكر بتصميم مناظر مرنة تتحرك حركة مستمرة وتؤدي افعالا مستمرة وتخلق علاقة بما يقدمه الممثل في كل مشهد جديد. وعمل المصمم يشبه مرتب الصور (المونتير) في السينما، يرتب مادته بعد انتهاء الحدث تماما، غالبا ما يشبه او يقطع مادته المتحركة الى اشكال عديدة قبل ان تظهر لك المادة الى الوجود، وكلما تاخذ في اتخاذ قراراته كلما كان ذلك في صالح عمله[2].

---

(1) ينظر: بروك، بيتر، المصدر السابق،ص108-109.

(2) ينظر: بروك، بيتر، النقطة المتحولة، ت: فاروق عبد القادر، سلسلة عالم المعرفة، العدد 154، القاهرة: مطابع الاهرام التجارية، 1991)، ص109.

كما يؤكد (الحدث المسرحي) لا المنظر المسرحي. فالمسرح مجرد حدث، والحدث كما يعرفه هو حقيقة وجود ممثل يعبر عن الخشبة فقط. فالحدث من وجهة نظره، صاحب الاهمية الحقيقية في العمل المسرحي، لانه يتم في كل حركة من دون ان ينفصل عن استجابات الجمهور[1].

كما يؤكد وجود عنصرين مهمين في المسرح هما (التركيز) و(المساحة)، فالاول هو ما يحيز مساحة عن مساحة اخرى، فاذا كان اختلاف بين المسرح والحياة الحقيقية فهو اختلاف من الصعب ان نحدده فهو دائم الاختلاف في التركيز، فالحدث على المسرح قد يشابه اويطابق حدثا في الحياة، ولكن بفضل شروط معينة وتعينات خفية يصبح التركيز فيها افضل بهذا نجد ان المساحة والتركيز عنصران متحدان فيما بينهما[2].

نفهم من عمل (بروك) كان يقوم بتصميم المناظر بنفسه، كما كان يفعل سابقه (كريج). ولكن يختلف عنه، بانه يمنح ممثليه حرية مطلقة في الحركة، ويجعل المنظر المسرحي في خدمة حركته، وليس في المنظر حفظ، بل حتى مع العناصر الباقية التي تكمل العرض المسرحي.

يقوم (بروك) على وضع تصاميم ازياءه منسقة، فمنذ اللحظة الاولى من التمرين يجب ان يعرف اراء الممثل عن ازياءه، فالزي لا يخرج عن ذهن المصمم فقط بل ينبثق عن خلفية معينة. فمثلا ممثل اوربي ابيض يقوم بتمثيل دور الشخصية اليابانية فمهما بلغت مهارة المصمم فسوف لا يظهر زيه مشابها لزي (الساموراي) الذي يظهر في الافلام، فالممثل في النهاية لا يقدر ان يطوع الزي الذي يرتديه لكي يقتنع به المصممون العارفون، وهذا ما سيفقد العمل صحته عندما يرتدي ذلك الممثل زيا مسرحيا اقتبس تصميمه من المتحف البريطاني، والعكس

---

(1) المصدر نفسه، ص31-32 .

(2) المصدر نفسه ، ص216.

ليس صحيحا ايضا، فلا يعني ان ارتداء الملابس الاعتيادية هو الجواب الصحيح. اذ غالبا ما تكون الملابس غير ملائمة للعرض المسرحي[1].

ندرك ان على المصمم ان يتانى ويخطط بشكل سليم في لحظة انتقائه واختياره للازياء المسرحية، لان عدم استخدام الزي الصحيح في الشخصية المناسبة الى عدم الوضوح لمعالمها والفترة التي تنتمي اليها ومن ثم سوف يفقد العمل جودته ويفشل العرض المسرحي.

9. اتجاه الواقعية الجديدة:

تهدف الواقعية الجديدة الى رؤية الواقع في تطوره التاريخي وتحاول ان تعرف حركه اتجاه وافاقه المستقبلية، ويبحث عن حقيقة الاحساس المتعاظم بالقيمة البطولية للفرد.

ويعد هذا الاتجاه اتجاها جديدا في الاخراج يختلف عن الاتجاهات السابقة لاسيما طريقة ستانسلافسكي في الواقعية عبر صياغة جديدة في فن المسرح، تمثل وجهة نظر واحدة تهدف الى الكشف عن خفايا الحياة، متخذة لهجة النقاش والجدل من اجل توظيف هذا الفن في حياة البشر ليعبر عن رؤية جديدة في المسرح، ويعد (كازان) صاحب هذا النوع من الاتجاهات.

(1) ينظر: بروك ، بيتر، المكان الخالي، المصدر السابق، ص110.

## ايليا كازان[1]:

يعد (كازان ) واحدا من المخرجين الامريكين العالميين في فن المسرح، الذي انشأ مسرح (الريبرتوار لنكولن سنتر) عام 1961 حيث اعدت في هذا العام نفسه الخطة التي سار عليها المسرح الجديد والفرقة الجديدة الذي قال عنها كازان: "بعد خمس سنوات من الان سنعيد خلق المسرح الامريكي وربما كان لها اثر بعيد في المسرح العالمي"[2].

لقد اشترك (كازان) مع (روبرت هوايتد)[3] في ادارة المسرح، وكان على كازان ان يلعب الدور نفسه الذي كان قد لعبه ستانسلافسكي في (مسرح الفن) فهو المشرع للاسلوب الفني الذي تسير عليه الفرقة وهو صاحب نظريتها في المسرح، حيث قال كازان في اللوحة التي اعدها للمشروع: "ان الفكرة المثالية لهذا المشروع هو انشاء فرقة مسرحية مدربة على اتباع اسلوب ونظام معين على اعلى مستويات الاحتراف، تمثل مسرحيات ترتفع الى مستوى الخلود في مبنى مسرحي يتقابل فيه الممثلون والجمهور فتنشأ بينهم علاقة وثيقة ومثيرة، وسوف يستمر المشروع في اداء مهمة موسما بعد موسم، حتى تتضح شخصيته المميزة ومعالمه الخاصة "[4].

---

(1) ايليا كازان : ولد عام 1909 في تركيا ، ويعد احد مؤسسي المدرسة الحديثة في فن الاخراج والتمثيل في امريكا واحد الدعامات القوية في مدرسة الدراما الامريكية المسماة (ستوديو الممثلين) ، فقد عمل ممثلا خلال حقبة الثلاثينات واحيانا مخرجا في (مسرح الجماعة) ، وبرز مخرجا مسرحيا خلال حقبة الاربعينات عندما قدم مسرحيات متنوعة مثل (جلد اسناننا) عام 1942 ، (لمسة واحدة من فينوس ) عام 1943 ،(جاكوبوفسكي والعقيد ) عام 1944 و (الجذور العميقة) عام 1945. وبعد الحرب العالمية الثانية ازدادت شهرته بافضل المسرحيات الامريكية لاسيما مسرحيات (تنسي وليامز ) و (ارثر مللر) . فضلا عن ذلك فقد نشط كازان الى مستوى السينما واخرج افلاما مهمة مثل (يحيى زاباتا) ، (على الجبهة المائية) ، (شرقي عدن) و (بيبي دول) وروائيا اصدر روايتين هما (امريكا ، امريكا) عام 1962 و (الترتيب) عام 1968 .

ينظر: تيلر، جون رسل، المصدر السابق، ص296

(2) سرحان سمير، كازان ومدرسته الاخراجية، مجلة المسرح المصرية، العدد (21) ، 1965، صـ71..

(3) روبرت هوايتد: هو احد اكبر منتجي المسرح في برودواي في الاعداد لفكرة هذا المسرح الجديد الذي اصبح فيما بعد مديره.

(4) سرحان، سمير، المصدر السابق، صـ71. .

سعى (كازان) من خلال مسرحه هذا الى ان يرسي دعائم نظريته، فقد كان المسرح الامريكي يدين بكل اساليبه ووسائله في التمثيل على الاقل لستانسلافسكي، فجاء كازان ليتحرر عبر تجربته هذه في المسرح الامريكي من اسر ستانسلافسكي ووسيلته الوحيدة في ذلك على قوله هو تأسيس فرقة تجريبية خاصة به، يتنفس من خلالها وبعيدا عن كل ما هو مادي وفي هذا يقول كازان: "انا منشق، انا لا اخرج باسلوب الذي يعلمونه (اسلوب ستانسلافسكي) انا من انا.. ان مسرح لنكولن سنتر قد بدأ في العمل لتوه.

والمسرح لا بد ان يمثل وجهة نظر واحدة. ولنكولن سنتر هو عبارة عن اخطائي ومزاياي. إن بناء فرقة مسرحية عملية تستغرق سنوات.. لا يبدأ أسلوبها في ان يتضح الا بعد ان نبدأ العمل فعلا. ولكن هناك بعض هذه العوامل التي اتضحت من الان"[1].

ان هدف كازان من وراء مسرحه هذا وفرقته خدمة الفن المسرحي الامريكي وليس ان يقوم بمشروع تجاري وهذا ما اعلنه منذ بداية التأسيس اذ يقول: "نحن ننشأ تنظيما يتكون من مجموعة من البشر هدفه ان ينتج فنا وليس ان يقوم بمشروع تجاري. ونحن لم نجمع انفسنا ببيع للناس التسلية والترفيه، او لكي نكسب حبهم لمدة ساعات قليلة يمضون خلالها وقتا طيبا.

ان هذا المسرح الجديد قد آلى على نفسه اولا وقبل كل شيء وهو يهدف الى ان يكشف لهذا الجمهور عن خبايا حياته ويعرضها امامه حتى يصل الى الدرجة التي يثير فيهم وعيا بما يحدث لهم او بما حدث لهم. وفي بعض الاحيان، يحدثهم في صراحة الصديق متخذا لهجة النقاش والجدل. ولن يكون هذا المسرح سهل الهضم دائما بالنسبة للنظارة. ولكن سيكون دائما وظيفيا في حياة الناس.

---

(1) سرحان ، سمير، تجارب جديدة في الفن المسرحي، المصدر السابق ، ص35.

وهكذا نرجو ان يكون هذا هو هدفنا فنحن نؤمن ان المسرح ليس هروبا من الحياة وانما هو جزء من عملية الحياة. وربما جزءا جوهريا منها"[1].

اما عن طبيعة المسرح الجديد الذي يسعى اليه كازان فقد حددها في حديثه مع اعضاء فرقته منذ التأسيس اذ يقول: "ما دمنا جميعا امريكيين.. فان هذا المسرح سيكون مسرحا امريكيا.. ولكننا نأمل ايضا ان يكون مسرحا عالميا، يعبر عن رؤيتنا نحن الامريكيين الى العالم، وبينما سيتخذ مقره في مدينة نيويورك، لن يتجه باهدافه الى جزء معين او جماعة معينة في بلدنا.. وبينما لن يحدد هذا المسرح نفسه بعصرنا والفترة التي نعيش فيها فلابد له ونحن بالحتمية ان يرى الاشياء من وجهة نظر هذا العصر.

ونحن نأمل اخيرا ان يتحدث هذا المسرح بلسان جميع البشر وان يعبر عن اعمق القيم الانسانية واكثرها خلودا على مر الايام وبهذا الشكل سيكون مسرحا ملتزما، بمعنى انه سيناصر ما هو مخصب للحياة ضد ما يعوقها ويجعلها عقيمة"[2]. نفهم من ان مسرح كازان يريد ان يعبر عن وجهة نظر الحياة الانسانية، ليس في امريكا فقط وانما يعبر عن سائر الحياة الاخرى.

يركز (كازان) على مستوى النص ويتعامل معه فعمل على "غلق ابواب معظم تدريباته في وجه المؤلفين"[3]. فكازان يصر عادة على فرض شخصيته على أي نص مسرحي يقوم باخراجه وهذا يعني في جوهره على وفق رأي الناقد (روبرت هاربر) هو "فرض اسلوبه الخاص والشخصي على النص"[4].

---

(1) المصدر نفسه والصفحة.

(2) سرحان، سمير، كازان ومدرسته الاخراجية، المصدر السابق، صـ73..

(3) المصدر نفسه والصفحة.

(4) هاربر، روبرت، دور المخرج في العمل المسرحي، مجلة المسرح المصرية، العدد (6)، ب ت، صـ10..

غير ان هذا لا يعني ان يهشم كازان النص بقدر ما يسعى الى المحافظة على النص لانه "وصفا ادبيا وفي نفس الوقت يستطيع ان يغوص الى اعماق التجربة التي تعبر عنها سطور هذا النص"[1]. ندرك ان المخرج يريد من النص ان يجعله كـ(عجينة) لينة يتصرف بها وفق خطاب العرض المسرحي.

يختار (كازان) ممثليه من الشباب غير المحترفين او ممن ليست لديهم خبرة طويلة في العمل بالمسرح كمحترفين ويبدأ اطلق عليه (برنامج التدريب في لنكولن سنتر) وفي هذا البرنامج كان على ثلاثين من الممثلين الشباب ان يقوموا بالتدريب في برنامج او منهج مركز على الصوتيات كعلم، وعلى التحكم في اعضاء الجسم والحركة الجسمية، فضلا عن تدريبهم العادي على فن التمثيل والاداء. ومن هؤلاء الثلاثين اختار كازان نصفهم ليكونوا اعضاء دائميين والباقي يبقى تحت الاختبار.

وقد تاثر كازان بالمخرج الروسي ستانسلافسكي الذي دعى الى ان يبحث المخرج والممثل عن عصب الشخصية التي يحاول تقديمها، وليس عصب الشخصية هو اهم شخصياتها ولكنه وجه المتناقضات فيها، فعلى رأي كازان "لا توجد شخصية هي الخير المطلق او الشر المطلق ولكن كل شخصية هي مزيج من الخير والشر معا. فمثلا ليس (ياغو) شخصية شريرة محضة، ولكن لياغو اوجه العظمة وكذلك نواحي الخير، ونوازع الانسانية البناءة، لكنها توقفت احيانا وانخسفت احيانا اخرى تاركا مجال لنواحي الشر وحدها، والممثل الجيد او المخرج الجيد هو الذي يبحث عن الاثنين معا ويقدمهما معا"[2].

---

(1) سرحان، سمير، تجارب جديدة في فن المسرح، المصدر السابق، صـ39.

(2) الحنفي، عبد المنعم، ايليا كازان والاخراج المسرحي، مجلة المسرح المصرية، العدد (4)، 1964، صـ24.

يعمل (كازان) على تحويل الاخراج من علم سلوك او علم نفس الى سلوك محض- أي خال من علم النفس-، وهذه اولى العقبات التي واجهت اتجاه كازان المسرحي. فقد واجه تديات كثيرة خلقتها طبيعة تقاليد المسرح التجاري في اميركا اولها: انعدام التجانس او الانسجام في طريقة تدريب الممثل في (ستوديو الممثلين)، فالممثل الامريكي لا يهتم كثيرا بتدريب نفسه التدريب العنيف الذي يتطلبه كازان على الصوتيات والالقاء والتحكم في الحركة البدنية ويرجع كازان ذلك الى عوامل عديدة منها:

1. فرص النجاح السريع التي يمكن ان يلقاها الممثل اذا نجحت له مسرحية واحدة فعندئذ لا يصبح لديه كما يقول كازان الا ان يجلس في بيته بجوار التلفون ينتظر مكالمة من وكيل اعماله، ليذهب ويكتب العقد ويمثل.
2. المدة الطويلة التي يستغرقها عرض المسرحية الناجحة، اذ يستغرق ذلك احيانا سنوات وما على الممثل الا ان يكرر دوره طول هذه المدة بما يجمده في قالب معين.
3. عدم تجانس التدريب السابق للممثلين، فكل مؤسسة مسرحية في امريكا تدرب ممثليها على طريقة خاصة تختلف عن باقي المؤسسات وكثيرا ما يكون للممثل تدريب خاص به وحده ولذلك فلا يوجد شيء اسمه التجانس ولا الاسلوب الواحد في العمل وهذا هو السبب الاساس الذي جعل كازان يختار معظم ممثليه من الشباب غير المحترف[1].

---

(1) سرحان، سمير، تجارب جديدة في الفن المسرحي، المصدر السابق، ص35.

وقد اكد في عمله مع الممثل على جملة من الامور يمكن اجمالها بالاتي:

1. ان يكون الممثل قادرا على توصيل الحقيقة النفسية للشخصية التي يمثلها.
2. لا يبدا بتدريب الممثل على الاداء او التدريب قبل ان يحس الممثل نفسه بما تريده الشخصية من اللحظة او المرحلة المعنية في تفسير الدور.
3. التاكيد على الارتجال فهو من وجهة نظر كازان التكنيك الذي يجب ان يؤكد عليه الممثل، فيقول: "ان الارتجال تكنيك يستطيع الممثل من خلاله وهو يحرر نفسه مؤقتا من النص وان يعبر بنفسه على طريقة في السلوك اصدق واكثر اصالة"[1].
4. التاكيد على اسلوب الاسترجاع العاطفي الذي كان قد دعا اليه ستانلافسكي غير ان الاسترجاع عند كازان يختلف عنه عند ستانسلافسكي، فكازان يدعو الى الاسترجاع الذي يعتمد على توضيح الظروف المصاحبة للحظة الشعورية من اعتماده على تذكر او استرجاع العاطفة. في حين ان ستانسلافسكي يريد من الممثل ان يتذكر شيء معين وهذا الشيء يجعله يسترجع عاطفة معينة[2].

يحطم (كازان) واقعية الخشبة المسرحية بان يسعى الى استخدام المكان المخصص للاوركسترا كمقدمة لخشبة المسرح لكي يعرض عليها بعض مسرحياته مثل مسرحية (جي. بي) ومسرحية (طائر الشباب) وغيرها[3]. فضلا عن ذلك فقد سعى الى الاهتمام بالخطة الاخراجية (الميزانسين) والذي ضمنه جميع تفاصيل العملية الاخراجية.

---

(1) المصدر نفسه ، ص38.

(2) المصدر نفسه، ص39-40.

(3) المصدر نفسه ، ص52.

10. الاتجاه السريالي:

تعرف السريالية على انها "هو ذلك المذهب الذي يخلق بنا وراء الحدود المألوفة لما اتفقنا ان نسميه الواقع، والذي يحاول ان جد الاداب والفنون، فضلا عن ان المسرحية السريالية من اهم قواعدها ان تتغلب سمات العقل الباطن وصبغته على سمات العقل الواعي وصبغته في عملية التمازج بينتجارب الكاتب، المخرج وغيرها.

وان هذه المسرحيات السريالية تكاد تشبه المسرحيات الطبيعية من حيث عدم اشتمالها على ذروة ومن حيث انها مجرد عرض صور لاتربطها الا فكرة عامة، الا انها تختلف عن مسرحيات الاتجاه الطبيعي بهذا الجو الرومانسي التي تجري صورها فيه، وان اختلفت عن المسرحيات الرومانسية في انها تشبه الحلم[1].

وتعد مسرحية (قلبي في بلاد الاحلام) للكاتب (وليم ساروين) كمثال للمسرحيات السريالية.

يعد هذا النوع من الاتجاهات نوعا جديدا في الاخراج ضمن النزعات المتغيرة في العالم، اذ يتخذ اشكالا وصيغا مختلفة ومسرحية مبتكرة لا حدود لها ذات مفردات حقيقية مأخوذة من الحياة، بدلا من الكتل الضخمة، او في بعض الاحيان مفردات مصطنعة صنعت خصيصا لاجل العرض بشكل وحجم معين لتعطي دلالات فكرية وجمالية. ويعد المخرجان (كانتور و شاينا) اهم رواد هذا الاتجاه وفق صيغ وافكار يختلف الواحد عن الاخر.

---

(1) خشبة، دريني، المصدر السابق، ص 228-231 .

## تادووش كانتور[1]:

يعد (كانتور) بالاضافة الى عمله كمخرج مسرحي، رساما بارزا من خلال تقديم مجموعة من الاعمال التي وجد فيها مراحل الفن التجريبي، فضلا عن اندماجه في الاعداد المسرحي للمسرحيات التقليدية.

فالصيغ التشكيلية الجديدة في اعماله المسرحية كانت تمثل لغة فنية متميزة كخلفية تعبيرية مكثفة عبر اداء مسرحي تقليدي غير مبتكر، ولهذا فان مسرح كانتور قد فقد الهارمونية بين الوسطين التشكيلي والمسرحي، حيث كان في حاجة الى ورشة فنية الامر الذي جعله يفكر في الاستوديو التجريبي (كريكوت 2)[2].

ان المتأمل لاعمال كانتور سيجد انه امام منطقة خيال خصب، يكشف عن غير الممكن والمخبوء في الطبقات السفلى من اللاوعي والوجود البشري[3].

حيث يمكن حصر اهتمامات كانتور في مسرحه (كريكوت 2) نحو تحويل الهابننغ (الواقعة) الى فعل فني وتحريرها من اللا جدوى والعادية. فـ(الهابننغ) كما يراها كانتور هي:

---

(1) تادووش كانتور (1915-1990) : مخرج ورسام وسينوغرافي بولندي يعد ضمن العشرة المعروفين في مجال تصميم المناظر والاخراج وسمي بالرائد الطليعي لتميز اتجاهه الاساسي في التصميم والاخراج ، اسس الفرقة التجريبية (كريكوت 2) للمسرح في مدينة (كراكوف) البولندية عام 1956 . واخذ يبحث عن اشكال جديدة للمسرح ، اذ قام بتجريب اشكال مسرحية مبتكرة : مثل مسرح (اللاشكل) عام 1960 ، مسرح (الصفر) ، مسرح ( الاحداث ) عام 1963 و مسرح (الموت) عام 1975 .

ينظر: هبنر، زيجمونت، المصدر السابق، ص226

(2) المصدر السابق: ص225.

(3) ينظر: مبارك ، عدنان، مسرح تادوش كانتر، رسالة بولندا، مجلة الاقلام (بغداد)، العدد (5-6 )، 1976 ، ص103

"وضع العمل الفني في واقع الحياة"[1] فالفن الذي يعنيه كانتور ويضعه في وضع الاعتبار، هو الفن الذي يمثل له (شمولية الواقع) قبل كل شئ. فهو يدعو الى خلق صلات جديدة بين المساهمين في العرض من ممثلين وجمهور ومن جهة اخرى بين الناس والموارد والاشياء من جهة اخرى[2].

لقد اعتمد كانتور في طريقته الاخراجية على صيغة فنية يكون هو الرائد فيها، اذ انه يبقى موجودا فوق خشبة المسرح في اثناء العرض المسرحي، ومع ان وجوده غير مرتبط ارتباطا مباشرا بالممثلين غير انه لايسمح بان ينساه المتلقون او يتناسون بانه هو المبدع الحقيقي لهذا العمل الذي يشاهدونه. فما قام به كانتور في هذا الاتجاه اراد به ان "يخدم التخلص من الايهام المسرحي الذي قد يحدث عند المتلقي وفي ذات الوقت يقوم بتذكيره بالواقع"[3]. نفهم من المخرج يريد ان يجذب المتلقي ويضعه ضمن الحدث المسرحي من اجل الابتعاد عن الايهام المسرحي.

يتعامل (كانتور) مع النص المسرحي بوصفه مؤلفا له - أي انه يعمل ضمن ظاهرة (المخرج) حيث يعد كانتور النص وسيناريو اخراجه جزءا متكاملا لعمل مؤلف واحد هو مخرجه في ذات الوقت[4]. وهذا ما نتلمسه في مسرحيته الشهيرة (موت الفصل الدراسي) والتي استقى مادتها عن مسرحية (تومور) للكاتب (موزوجوفيتش) ومقدما عرضا مسرحيا معتمدا فيه على رؤياه الفنية.

---

(1) هبنر، زيجمونت، مصدر سابق، ص226 .

(2) مبارك،عدنان، النزعات التجريدية في المسرح البولوني، مجلة الثقافة الاجنبية (بغداد) العدد (2) ، 1981، ص214

(3) هبنر، زيجمونت، مصدر سابق ، ص 226 .

(4) المصدر نفسه، ص 190.

تبدا علاقة كانتور بالنص من القراءة والتحليل واستخراج المفاهيم المميزة المنطلقة من الفكرة المهيمنة على المسرحية او على كل مشهد من مشاهدها: اطفال، عجائز، موت، ثم يقوم بوصل هذه المفاهيم بما يتعلق بها في الواقع، فمفهوم اطفال مثلا يتصل بالعاب، قصص، بكاء، ثم يقوم بوضعها على مساحة العرض وعند بدا التمارين يكون هنالك فرز لبعضها والتي تكون اقل تاثيرا من غيرها وتبقى المواد ذات التاثير الكبير على المتلقي والتي هي اكثر عمومية بين الناس لتكون متالفة مع الجمهور باكمله[1].

يستعيد (كانتور) في اسلوبه من تيار الهابننغ ليرتكز على فن الاداء التمثيلي في فكرته الخاصة، فممثلوه يتسلمون فكرة جاهزة يبلورونها تمثيلا وحركة على خشبة المسرح وبصورة اليوم العادي من ايام الحياة،ليوفروا للجمهور صورة آنية وفعلية تتمتع بالتكوين الفني الجمالي والتشكيلي على خشبة المسرح وعلى وفق شكل خاص ومبتكر[2]. نفهم ان المخرج يعطي للممثل حرية محدودة للتفكير والتحليل واتخاذ القرار بما يخدم ادائه التمثيلي والعرض المسرحي المراد تقديمه.

يسعى (كانتور) في مسرحياته الى كشف الامكانات الدفينة في الاشياء عن طريق الاستخدام العلمي لها وهذه الاستخدامات المتشعبة والمتعددة بعيدة كل البعد عن الاحاطة الفعلية. فقد انطلق كانتور في كل مرحلة من مراحله الفنية من منطلق خاص بالمرحلة او العرض (الخصوصية) ويبدا هذا واضحا منذ عام 1950 في اعمال (كريكوت 2)، اذ اعتمد على كيس قماش كبير تخرج منه رؤوس الممثلين وايديهم وارجلهم اذ يركز على التغليف الا انه يسعى الى التحليل والمراقبة وليس الى جمالية خاصة لانه لا يأبه بجمال الاشياء ولذاتها مثل

---

(1) عثمان ،عثمان عبد المعطي ، عناصر الرؤية عند المخرج المسرحي ، سلسلة دراسات ادبية (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1996 ) ، ص160 .

(2) عطية ، احمد سلمان ، دراسة متقدمة في نظريات الاخراج ، محاضرات القيت على طلبة الدكتوراة ، في كلية التربية الفنية جامعة بابل (2001/12/11) .

اكياس الورق والقماش والملابس وهو لايدعو الى جمالية الاشياء الشاعرية، فعملية التغليف تمتلك بحد ذاتها شيئا من السمر ولهو الاطفال، وهو في ذلك يقول "يبدو لي انه اذا ما امتلك احدنا فكرة واضحة يسعى الى تقديمها فهو يطمح الى ان يكون هذا التقديم على وجه من الكمال الى انه ليس كمال للكمال، بل مجرد فرض للافكار الخاصة، انه ببساطة الوضوح بعينه"[1]. ويتبين ذلك في احدى مسرحياته (Hoppening morshi) عام 1967 في بلاج بحر البلطيق.

يعد (كانتور) اول من ادخل السريالية للمسرح البولونية حيث استخدم تماثيل العرض الرمزية في مسرحية (حنا المقدسة) لبرناردشو عام 1966، او ديكورات تعبر عن تعاظم الدراما الموحية بهبوط الكائنات الشريرة في مجرى الحدث لاسيما في مسرحية (انتيغونا) لجان انوي عام 1957 او كأن يكون ديكورا استعاريا كما في (اقنعة مايدومنسا) للكاتب ترافبنسكي عام 1957[2]. فهذه التجارب قد أضافت جماليات للعرض المسرحي عن طريق استخدام الاشكال المعلقة في الهواء، الارضية المتشققة، والنوافذ الفارغة والمانيكان.

تشكل (الصدفة) لديه حالة خاصة فهو يخترع اساليب جديدة ومتميزة عن طريق تحفزه لخلق نظام جديد يغاير او يوازي النظام السابق سواء كان ذلك في العرض او التمرين او النص فيقول: "ان الصدفة هي التي تفجر شكل اللوحة او تشكيل السينوغرافيا في الفضاء المسرحي"[3]. نفهم ان عروض كانتور المسرحية تخضع لمتغيرات العالم كونها تمتلك صيغ واشكال متغيرة ومختلفة.

---

(1) مبارك،عدنان، رسالة بولندا، مجلة الاقلام (بغداد) ، العدد (8) ، 1976 ، ص82.

(2) زينوفيوسنر، سترزلسكي، المسرح البولوني المعاصر، ت : عبد الاله كمال الدين ، مجلة الاقلام (بغداد) ، العدد (5) 1972 ، ص28

(3) مبارك، عدنان، رسالة بولندا، مجلة الاقلام (بغداد) ، العدد(8) ،1976 ، ص 83.

**يوزيف شاينا[1]:**

يعد (شاينا) واحد من المخرجين المعروفين في المسرح البولندي، خصوصا في القرن العشرين، من خلال اعتماده السريالية اتجاها ينطلق منه تركيب تكوينات العرض لديه.

وتهتم نظريته الخاصة بالسطوح والالوان فيقول "ان الرسم البسيط مرفوض لانه لايعبر عن بصرنا المعقد والمركب لذلك يجب ان تكون عناصر التشكيل مركبة ومعقدة والالوان يجب ان تكون مبهرجه وعناصر التركيب يجب ان تكون متحركة غير ساكنة"[2] وكما كان متاثرا بفترة اعتقل فيها ايام الحرب فلذلك كانت هذه افرازات فترة اعتقاله ومن مبادئه ان كل قوى التدمير لا تستطيع تدمير الانسان، ولذلك فان مسرحه يبنى على دعامتين اساسيتين هما: التدمير والصراع، ونلاحظ ذلك في اعماله (دانتي)، (ريبالكا) و(فاوست) وفي اعماله يستغل اضافة العناصر التشكيلية.

يعد النص بالنسبة لـ(شاينا) في اغلب مسرحياته عبارة عن "صرخات ودمدمات لا معنى لفظي لها لكنها مليئة بالشحنات العاطفية والصور والتعبيرات"[3] ويمثل ذلك في مسرحية (ريبالكا) ويستلهم ذلك من خلال رسامين اخرين مثل (شاكال) و(بروكيل) وغيرهم.

---

(1) يوزيف شاينا (1922– ): مصمم ومنظر ومخرج بولندي الاصل اهتم بتقديم مآسي العالم التي خلقها القرن العشرين من تكنولوجيا الدمار والاسلحة الفتاكة والحروب والكوارث، وقد اعتمد اتجاه السريالية الذي انطلق منه ، بدا عمله في عام 1953 كمصمم مع جيرزي كروتوفسكي وكرستينا سكوزاسنكا في مدينة (توكاهوما) وقدم نظريته الخاصة بالسطوح والكتل والالوان، له عدة مسرحيات اهمها مسرحية (دانتي)، ومسرحية (الشرف الحكومي) وغيرها.

(2) عطية ، احمد سلمان ومحمد عبد الرحمن الجبوري، دراسة متقدمة في نظريات الاخراج، محاضرات القيت على طلبة الدكتوراة ، كلية التربية الفنية ، جامعة بابل ، 2000/12/9

(3) هينر، زيجمونت ، مصدر سابق، ص217.

يستخدم (شاينا) جسم الممثل للرسم وكان يستخدمها في تكوين اشكال متعددة تثبت للحظات ثم تنفجر لحظات اخرى فينتشر الممثلون ليعودوا لتكوين اشكال اخرى[1].

ترمز الادوات والاكسسوارات التابعة للمنظر في مسرح شاينا الى الكوارث والحروب، لذلك استخدم احذية الجنود باحجام غير طبيعية وضخمة حتى ان الممثل يجلس فوقها وعجلات المدافع والدراجات وانابيب وبنادق واعضاء بشرية صناعية "فالحضارة الساقطة للقرن العشرين تقدم في عروضه المسرحية باعتبارها برميل قمامة مختلفة المعادن.. تتواجد داخلها قمقمة من البشر ذوي العاهات"[2].

كما تعتمد تصاميم شاينا "التكوين في الشكل من قطع وادوات واكسسوارات مختلفة من تلك القمامة تشكل في كيان موحد مكونة شكل تشكيلي اشبه بالنحت الحديث ومن خلال المعالجات التشكيلية والسريالية لعناصر خاصة مبتدعة على خشبة المسرح فالواقعية قد تركب في منطقة "[3]وان هدف شاينا نقد الواقع وتصوير مرارته وقباحة الانسان وبشاعة التطور في هذا القرن وهذه فكرة متعمقة وواقعية للحياة لكنها تقدم بشكل تركيبي متمرد تبعا للسريالية "الرؤية الميتافيزيقية للحياة البشرية "[4].

لم يعتمد (شاينا) التقنيات الحديثة في مناظره او اضاءته، انما اعتمد البساطة من خلال استخدام الادوات والقطع التي تنتمي الى واقع الحياة المرير والحروب والكوارث وليس شرطا ان تكون حقيقة كما عند سابقه (كانتور) بل انها قطع خشبية تشبه القطع الاصلية، وقد استخدم ايضا بعض القطع

(1)عطية،احمد سلمان ومحمد عبد الرحمن الجبوري، محاضرات القيت على طلبة الدكتوراة، 2000/12/9.

(2) هبنر، زيجمونت، مصدر سابق، ص217 .

(3), Grodzicki ,August, Polish Theatre Directors , Warsaw :Interpress Publishers, Copyriht by Interpress, 1979, P. 155.

(4) المصدر نفسه.

الحقيقية كعجلات الدراجات والالات الموسيقية ومن ميزته التلاعب باحجام المواد، فيستخدم عناصر التضخيم كتهويل لاثر هذا الشيء على الانسان من خلال ضخامة احذية الجنود (البسطال) وكان ذلك في مسرحية المشرف الحكومي، وفي مسرحية (دانتي) استخدم اشباحا من السلالم اضعاف حجم الانسان وغطاها بالقماش ما عدا فتحة في الاعلى يظهر منها رأس الجمجمة، ومن الجانبين ذراعين كاشارة الى شبح الموت والدمار، ويبحث شاينا في عروضه عن معادل موضوعي برؤاه الفلسفية من خلال اطار بصري سينوغرافي "[1]، وهذا المعادل الذي وجد هو التكوين الحسي الذي يجعل من المنظر المسرحي وحتى الاضاءة كيان واحد، ولم تترابط اجزائه ماديا ولكنها مترابطة حسيا، نعني بالتكوين "النظام الكلي شاملا الشكل والارضية بالنسبة لاي تصميم، فكل الهيئات الفردية واجزاء الهيئات ليس لها فقط شكل وحجم بل لها فيه مركزا ايضا.. والتكوين يتم خلقه عن طريق العلاقات التي يبنيها، والتي تتخذ صلاحيتها للنظام نفسه"، فنظام العرض يتبع فكرته، فان كل جزء من المنظر او ممثل لا ينتمي الى تلك الفكرة او لا يترابط معها لا ينتمي الى نظام العرض فيكون غير صالح لان يكون ضمن ذلك العرض.

يحصل(شاينا) على التكوين من خلال التوزيع المتناسق لاجزاء المنظر ومن ضمنها الممثل الذي يعتبر جزء مهم في تركيب لوحات العرض ومن ضمن خامات التصميم، فعروض شاينا "ما هي سوى سلسلة من اللوحات ذات المغزى الاستعاري والرمزي.. واحيانا نجد في مسرحه لوحات ضخمة رائعة تلعب فيها الاضاءة والمادة الديكورية دورا كبيرا في التشكيل" وهذه اللوحات دلالات بعيدة في ضمن التكوين عن الواقع ولكن اجزاءها كمواد مستقلة او مشابهة لما في الواقع، فالشكل الكلي للعرض غريب وغير واقعي يحمل فكرة تضرب بقوة في الصميم الواقع، فالمسرح لديه يجذب الانتباه ويجب ان يجابه الحياة وبهذا يشابه مسرح الغضب في مجابهة الحياة بعيوبها وكل الاخطاء التي فيها.

---

(1) حمدان، فراس خالد، تجارب الشباب الاخراجية في المسرح الاردني المعاصر، رسالة ماجستير، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، 1998، ص27.

## الفصل السادس

# المسرح الثالث
# والتعامل مع التراث



# الفصل السادس
# المسرح الثالث والتعامل مع التراث

**تمهيـــد:**

ظهـرت نظريـة المسـرح الثالـث في بدايـة الثمانينيـات مـن القـرن العشـرين لتقـدم تصورها النظـري قصـد توجيـه مسـرح الهـواة بـالمغرب نحـو آفـاق رحبـة مـن التجريـب والتحـديث والتأسـيس والتأصـيل. وتـرتبط نظريـة المسـرح الثالـث بالمسكيني الصغير وعبد القادر عبابو وسعد الله عبد المجيد. وترتكز هذه النظريـة المسـرحية علـى الرؤيـة الجدليـة في التعامـل مـع المكـان والزمـان والتـاريخ، وعلـى تقنيـات المسـرح الفقـير فيمـا يخـص الممثـل والمتفـرج واسـتخدام اللغـات الدراميـة البصرية والمسموعة.

ومن هنا، يمكن أن نتساءل: ماهي مرتكزات المسرح الفقير؟ وكيف تعامـل المسرح الثالـث مَـع الـتراث؟ ومـاهي التقنيـات الفنيـة والجماليـة الـتي اسـتخدمها للاشتغال على التراث؟.

## 1. نشـأة المسـرح الثالـث:

جاءت نظرية المسرح الثالث مع المسكيني الصغير كرد فعل على النظريـة الاحتفاليـة الـتي بشـر بهـا زعيمهـا عبـد الكـريم برشـيد. وكـان أول بيـان للمسـرح الثالث سنة 1980م في المهرجان الواحد والعشرين لمسرح الهواة بتطوان، ويسـمى ببيـان تطـوان. ونشـر هـذا البيـان مـرة أخـرى في مجلـة "المدينـة" الـتي تصـدر بالـدار البيضاء، وذلـك في العـدد السـادس، بتـاريخ 06 يونيـو مـن سـنة 1981م. وقـد أرفـق هذا البيان بورقة تقنية تحمل اسم: "المسرح الفقير"، و ترتكز على ثلاث قواعد فنيـة وجمالية، وهي: العين (المتفرج)، والروح (الممثل)، والأداة (اللغات).

هذا، ويضم المسرح الثالث مجموعة من المبدعين والمؤلفين والمخرجين المسرحيين، ومن بين هؤلاء: المسكيني الصغير صاحب مسرحية: "يوم السعد والنحس في حياة هارون الرشيد"، ومسرحية: "مذكرات رجل يعرفهم جيدا"، ومسرحية: "البحث عن شهرزاد"، ومسرحية: "الجاحظ وتابعه الهيثم"، ومسرحية: "حكايات بوجمعة الفروج"، ومسرحية: "السيد جمجمة"، ومسرحية "رحلة السيد عيشور"، ومسرحية: "العقرب والميزان"، ومسرحية "سرحان"، ومسرحية: "البحث عن رجل يحمل عينين فقط"، ومسرحية: "رجل اسمه الحلاج"، ومسرحية: "الشجرة"، وسعد الله عبد المجيد صاحب مسرحية: "زهرة بنت البرنوسي" أو "شهرزاد وراء الكانطوار"، والتي نالت جائزة العرض المسرحي سنة 1983م، ومسرحية: "مقامات بديع الزمان الهمذاني"، ومسرحية: "دون كيشوط يحارب مرتين"، وعبد القادر عبابو الذي أخرج مجموعة من المسرحيات مثل مسرحية: "الجاحظ وتابعه الهيثم" و "رحلة السيد عيشور" للمسكيني الصغير، ومسرحية "ثورة الزنج" للشاعر معين بسيسو، ومسرحية: "المهمة" لآرثر ميلر...

ويلاحظ أن اسم المسرح الثالث غامض وملتبس بسبب تعدد دلالاته، فقد يدل هذا الاسم على المسرح الثالث الأنثروبولوجي كما عند المسرحي الإيطالي أوجينيو باربا، و قد يدل على العناصر الثلاثة التي ينبني عليها المسرح الثالث: المكان، والزمان، والتاريخ، وقد يدل كذلك على المنهجية الجدلية التي تتكون من ثلاثة عناصر: الأطروحة ونقيض الأطروحة والتركيب. وهذا هو الرأي الصائب حسب مفهوم ومنطوق البيان: "لا يمكن أن يتقبل المسرح الثالث تصورا بعيدا عن الفكرتين اللصيقتين بالوجود الإنساني والمرتبطتين في نفس الوقت، ضمن علاقة تحكمها معايير تصور جدلي، تؤدي ديناميته إلى (الجديد المتميز) دائما في نطاق التعالق الدياليكتيكي بين الفكرة التلقائية (كقديم) والفكرة الضد (الجديد الداعي إلى الانتقال والانتقاد)، والفكرة الثالثة المستقرئة والمتجاوزة للفكرتين السابقتين بمعنى أن التغيير في هذا السياق هو التأصيل، والتطوير في نفس الآن، أي تجذير المشرق في الأصيل، وتجاوز القديم المتخلف، وبناء الجديد المطور نحو الأسمى.

ومن هنا، جاء مفهوم المسرح الثالث، أي جاء استبطانا واستنباطا لقانون التغيير الجدلي والقانون نفي النفي وحركيته المطورة/الصاعدة في الزمان والمكان، والتاريخ. وهكذا، يأتي المسرح الثالث حاملا لمشروع رؤية منهجية إبداعية مسرحية حداثية، تنويرية، تجادل الإنسان في مكوناته المادية والروحية والعلائقية والتواصلية عبر تقنية المجادلة الإبداعية بين عوامل الزمان والمكان والتاريخ.

ومن هنا، فنظرية المسرح الثالث نظرية جدلية بريختية وكروتوفسكية ارتبطت بمسرح الهواة إبداعا وتنظيرا وتأليفا وإخراجا.

## 2. التصور النظري للمسرح الثالث:

ينبني المسرح الثالث كما وضعته جماعة المسرح الثالث على مجموعة من المقومات الفكرية والمرتكزات القضوية، والتي يمكن حصرها في المبادئ التنظيرية التالية:

- المكان: يدعو المسرح الثالث إلى الانفتاح على المكان العالمي رغبة في التعاون والتعايش والتواصل، ولكن مع حماية المكان الأصل جدليا من كل عدوان أو غطرسة أو هجوم أو استغلال: "المكان: المغربي، العربي، الأفريقي، العالمي، لأن منطق المكان، يفرض حدا أدنى للتفاهم، والتعاون، والتفاعل على صعيد الوجود الإنساني، كما أن المكان هو امتداد جغرافي بالنسبة لكل قطر بجميع قيمه الروحية وإمكانياته المادية والبشرية، وهذا يعد شرطا في حماية الذات والمواجهة: مواجهة العدو أيا كان: استعماريا، طبقيا، اقتصاديا، سياسيا، اجتماعيا، إيديولوجيا، فكريا، ثقافيا".
- الزمان: يعني الزمان الحضور المادي الملموس في المكان أمسا وحاضرا ومستقبلا، والتفاعل مع المكون الحضاري للغير بطريقة جدلية إيجابية: "يرى هذا المسرح أن التواجد في الزمان يأتي عن طريق التلمس، الذي يعني الانتقال من الملموس إلى المحسوس، لهذا فإن الشكل والمضمون (الحضريين) يجب أن يكون حافزا

دائما في إحساس الجمهور انطلاقا من تحليل إشكالية التفاوت المادي، الذي ينعكس على موقف المكان، وهذا ينعكس بالضرورة تفاوتا في الرؤيا وتفاوتا في الموقف، الذي يحدد الحضور، في الماضي، والحاضر والمستقبل، ولا يمكن أن يكون عامل الزمان مجرد إحساس بعيد عن عملية التفاعل المكاني الحضاري. وبالتالي، فإن الزمان في المسرح الثالث، هو مقياس ومعيار لمعرفة المسرح المغربي/ العربي من وجود الآخرين حيث ينفعل، ويتفاعل، وينفي هذا الانفعال، والتفاعل، كلما وجد نفسه أمام الضد الذي ينفي عنه حركته في الزمان والمكان".

- التاريخ: يعني التاريخ في بيان المسرح الثالث الذاكرة الحية النابضة بالأحداث الدرامية والحركة الجدلية، والتي لها علاقة متينة بالحاضر: "يرى المسرح الثالث أن التاريخ حركة حية يمكن استعارتها وتشخيصها مرة أخرى، بناء على الموقف من الذات ومن الآخر، فالاستقراء التاريخي ينبني على قناعات إيديولوجية مرحلية، فليست البطولة من صنع شخص واحد، لأن الناس ليسوا على دين حكامهم، بل الحكام هم الذين على دين الناس، التاريخ في المسرح الثالث هو الحاضر، ولكن على أساس التحدي القائم، في إطار قناعات جماهيرية، فلا يمكن أن نستقرئ التاريخ من أجل التاريخ، لأن المسرح الثالث، ينفي عملية النسخ، والنقل والتلقائية، ولأنه ينفي أن يكون المسرح مجرد مسرح للطرف والملح و الغرائب، واستعراض الأمجاد الفردية".

وعلى المستوى التقني والجمالي، يرتكز المسرح الثالث على ثلاث قواعد تقنية تحيل على تأثر المسرح الثالث بالمسرح الفقير لكروتوفسكي والمسرح الثالث لأوجينيو باربا. والسبب في تبني المسرح الفقير تقنيا هو أن هذا المسرح يقوم "بإظهار وجوه التناقض بأسلوب إبداعي بسيط. ومن ثم، لا يصبح العرض المسرحي حفلا يلتقي فيه الصراع، وينتفي فيه الفقر، وهموم وأحزان الإنسان على الركح المسرحي".

وهذه التقنيات هي: العين، والروح، والأداة.

- العين: تعني العين في المسرح الثالث المتلقي/المتفرج/المشاهد الذي يستخدم عينه لرصد العرض المسرحي الجدلي. و بالتالي، فالمسرح الثالث يستلزم تواصلا جدليا بين الملقي والمتلقي يكون قوامه الحضور والمشاركة في النقد والتموقف، وبناء العرض المسرحي على ضوء الرؤية الجدلية البناءة والهادفة.
- الروح: يقصد بالروح الممثل الذي عليه أن يوصل العرض المسرحي إلى الآخر مهما كانت طبيعته أو مستواه الثقافي أو الاجتماعي أو الطبقي. ومن هنا، فالثالوث التقني يهدف إلى: " تبليغ العمل الدرامي إلى المتفرج - العين أي الغير أو الآخر، على أن الآخر هذا يعني مفاهيم كثيرة، فمن الممكن أن يكون الآخر: عاميا مثقفا... أمام هذه المفاهيم، وهذه العلاقات النفسانية، وجد الممثل- الروح نفسه يتعامل مع لغات مسرحية محيطة به... يتعامل مع عين وأدوات".

وعلى أي حال، فالمسرح الثالث يعتمد على تقنيات المسرح الفقير، ويقتصد في السينوغرافيا، ويتقشف في الديكورات، ويركز كثيرا على قدرات الممثل الهائلة على مستوى التشخيص الصوتي والغنائي والتشكيلي البصري والجسدي. ويكون التشخيص نابعا من رؤية ذاتية وواقعية مرتبطة بالمحيط الجدلي: "إن المسرح الثالث يرى أن الإنسان لا ينفصل عن محيط اقتصادي، فنحن عندما نتكلم أو نغني ونبكي ونرقص، فلكي نعبر عن هذا المحيط ولا نخرج عن ذواتنا، وعن واقعنا إلا إبداعيا وطبق منهجية فنية".

وعلى العموم، فالممثل هو العنصر الأساس في المسرح الثالث على غرار نظرية المسرح الفقير لدى كروتوفسكي. فالممثل في المسرح الثالث يبدع بجسده، مثل المؤلف والمخرج:" في المسرح الفقير لا فرق بين المؤلف والممثل، الأول يؤرخ بأبجدية لغة، والثاني يوصل ويقوم بالإيصال عن طريق الحركة والإلقاء".

- الأداة: والمقصود منها اللغات المستعملة في المسرح الثالث سواء أكانت سمعية أم بصرية. ويكون المقصود بها أيضا كل أدوات وتقنيات الفرجة الشعبية والتراثية.

ويلاحظ على بيان المسرح الثالث أنه غامض من حيث الأفكار والقضايا المطروحة، والتي ترد في البيان النظري مجردة ومبهمة غير واضحة الملامح والمعالم. كما أن المسرح الثالث مسرح ماركسي جدلي لا يختلف إطلاقا عن التصور الجدلي في ورقة عبد القادر عبابو صاحب بيان المنهج الجدلي في الإخراج المسرحي.

كما يبدو لنا أن المسرح الثالث قد تأثر بالمسرح البريختي ومسرح كروتوفسكي أيما تأثر كباقي النظريات المسرحية المغربية الأخرى، وقد تأثر أيضا بنظرية النقد والشهادة لدى المسرحي محمد مسكين. وهناك كذلك تأثير واضح وجلي للنظرية الاحتفالية في هذا البيان التأسيسي على مستوى المفاهيم والمبادئ النظرية.

ويتجلى المشترك بينهما في الانطلاق من فلسفة التحدي والتجاوز والمواجهة، والإيمان بالواقعية والإنسانية والمشاركة الجماعية، والتركيز على فعل التغيير والحيوية والفعل الدينامي. ولكن المختلف في كون المسرح الثالث يؤمن بالقراءة الإيديولوجية، ويتبنى المنهج الجدلي والطريقة البريختية، ويرفض التلقائية والعفوية.

ويرى الدكتور مصطفى رمضاني بأن المسرح الثالث قد تأثر بالاحتفالية تأثرا كبيرا إلى درجة النقل والاستنساخ، ولكن أقول لأستاذي بأن ثمة اختلافا في بعض المقولات كنفي المسرح الثالث للتلقائية والعفوية، ورفض مبدأ الاحتفال، وتأكيد أهمية قانون الجدل في التنظير المسرحي. ومن هنا، يقول مصطفى

رمضاني: "لقد بدأ التيار الاحتفالي يفرض نفسه بإلحاح داخل الوطن وخارجه، لأنه يسعى إلى خلق فلسفة جمالية تأصيلية للثقافة العربية، وللمسرح خاصة.

ونظرا للمكانة التي تحتلها الاحتفالية في خريطة المسرح المغربي، فقد ظهرت محاولات تجريبية أخرى أرادت أن تتجاوز ما طرحته، إلا أنها لم تعمل غير تكرار ما ذهبت إليه الاحتفالية.

ولعل تجربة المسرح الثالث إحدى تلك المحاولات التي لم تستطع أن تحقق وضوحا في توجهاتها الجمالية بالرغم من كونها أخذت كثيرا من الطروحات من البيانات الاحتفالية، كما أن المحاولات الأخرى لم تتجاوز رفع بعض البيانات في بعض المناسبات الخاصة في نوع من الحياء والحذر، وأعني بتلك المحاولات ما قام به أصحاب المسرح الجديد بفاس والمسرح الفردي ومسرح المرحلة ومسرح النفي والشهادة، وهي محاولات لم تستطع أن تحيط بالخطاب المسرحي العربي/المغربي في شموليته كما فعلت الاحتفالية".

وفعلا، لم تصمد نظرية المسرح الثالث أمام قوة الاحتفالية، وتجدد بياناتها وإبداعاتها ودراساتها العلمية الجادة التي ينشرها عبد الكريم برشيد وناقدها الدكتور مصطفى رمضاني من فينة إلى أخرى. ويعلل المسكيني الصغير عدم انتشار نظرية المسرح الثالث بقوله: (المسرح الاحتفالي منذ انطلاقه وجد مجموعة من المنابر لإيداع ونشر بياناته. لذلك، وجد ضالته سيما في مراحله الأولى. وتجربتنا نحن في المسرح الثالث كانت تنحصر في منبر واحد وهو مجلة "المدينة").

لكن هذا التبرير غير علمي وغير مقبول إطلاقا، فنظرية عبد الكريم برشيد لها أسس فلسفية وجمالية متينة وقوية، وأسلوب بياناتها واضح ومنطقي ومعقول. كما أن صاحبها كثير الإنتاج، وغزير الإبداع، ويساير المستجد والمستحدث.

### 3. موقف المسرح الثالث من التراث:

يتعامل المسرح الثالث مع التراث المغربي والعربي والإنساني والكوني كباقي النظريات المسرحية المغربية الأخرى، ولكن ليس تعاملا سلبيا قائما على النسخ والتقليد والاجترار والتلقائية، بل هو تعامل مدروس مبني على قراءة جدلية متأنية أنثروبولوجيا، تنطلق من رؤية إيجابية إيديولوجية حية ونابضة بالحركة قائمة على الطرح والنفي والتركيب الجدلي.

كما يخضع التراث ضمن المسرح الثالث للتموقف الفكري والسياسي والطرح الأيديولوجي. ويخضع أيضا للرؤية الواقعية التاريخية الزاخرة بالتناقضات: "المسرح الثالث مع تقنيات المسرح المتقدمة، مع أعمال مسرحية مبدعة، مثل: مقامات بديع الزمان الهمذاني، وسيدي عبد الرحمن المجذوب وغيرها، إلا أنه يناقضها في منهجية معالجتها للضد في الزمان، والمكان، والتاريخ.

مادام الموضوع ينفي الحد الأدنى من فضح التناقض التاريخي، ويداعب الواقع بأساليب وهمية سطحية، هي الأخرى تداعب خيال المتفرجين، لا تشدهم إلى واقعهم، ولا تقودهم إلى مناقشة الضد في الزمان، والمكان، والتاريخ، كأن يكون المضمون في التاريخ مغربيا ومنافيا في التاريخ، فيصبح تكريسا لمفاهيم بعيدة عن الفعل الفاعل المطور وعن التعامل الجدلي مع الضد...الخ".

هذا، ويقوم المسرح الثالث على غربلة التراث تقويما وتصحيحا، ونقده فكريا وذهنيا وفنيا وجماليا، وذلك من أجل تغييره إيجابيا وجدليا، معتمدا في ذلك على المنهج الجدلي في الإخراج والتأليف والتمثيل والتشخيص كما يطرحه عبد القادر عبابو: "المسرح الثالث يضع أمامه هدف التغيير في تعامله مع جميع النصوص المبدعة، ويعتبر هذا شرطا أساسيا في تعامله مع التراث المغربي العربي والعالمي، بناء على أدوات ورموز حضارية قابلة للتغيير والتعبير على طموحات الإنسان المغربي والمتلقي بصفة عامة. ومن هنا، فإن المسرح الثالث، يمكن

له أن يتعالق مع جميع أنواع المسرح في حدود معينة أهمها: إمكانية مجادلة هذه الأنواع وتوظيفها مضمونا وإخراجا في إطار رؤيته الإبداعية. المسرح الثالث، يتصور عملية التشخيص المسرحي انطلاقا من منهج يستمد مبادئه الفنية من قانون التغيير وفضح التناقضات المتجلية في المجالات الاقتصادية والاجتماعية والسياسية والثقافية".

ويشترط المسرح الثالث للتعامل مع التراث أن يكون التعامل فنيا وجماليا قائما على الإيحاء والترميز والانزياح؛ وذلك بعيدا عن التقريرية الفجة والمباشرة السطحية التي تقتل الإبداع الدرامي: "يرفض المسرح الثالث المباشرة في الطرح، والطرح البعيد عن الإطار الفني والإبداعي والمسرحي، المسرح الثالث يتعامل مع المسرح العالمي برؤية التجادل والتفاعل والتكافؤ بعيدا عن التبعية، يرفض الاستيراد المستمر، والتصدير المستمر، يؤيد الخط الإنساني التحرري في مواجهة كل أنواع الضغط والهيمنة والسطحيات، يرفض الأسلوب المداعب، كما يرفض كل تركيب لا يقترن بالحياة، ضمن جدلية الزمان والمكان والتاريخ المغربي والعربي والإنساني في نسق إبداعي".

ومن هنا، فالمسرح الثالث يقرأ التراث كما يقرأه الجابري في كتابه: "نحن والتراث"، وذلك عبر قراءة إيديولوجية تاريخية موقفية. ويعني هذا ضرورة ربط الفعل الدرامي بالواقع الجدلي المليء بالتناقضات المتنوعة كما وكيفا.

كما يرفض المسرح الثالث التعامل مع التراث بطريقة سلبية جامدة قائمة على الرؤية الفلكلورية السياحية للتراث، و"ينزع في هذا الإطار إلى وسم تعامله مع الفنون الإنسانية بخاصيات التجادل والتحديث والتكافؤ والتكامل، كما ظلت تلك الفنون تخدم الإنسان وجودا وموقفا وتقدما".

وعليه، فالمسرح الثالث يتعامل مع التراث تعاملا جدليا رغبة في التجريب والتحديث والتغيير تمهيدا للتأسيس والتأصيل الإيجابي قصد تحقيق التقدم والازدهار والاستقلال الفكري الحقيقي على مستوى التحتي والفوقي.

ولا يمكن استيعاب هذا التراث على مستوى التلقي إلا إذا وجد الممثل الجدلي والمؤلف الجدلي والمخرج الجدلي والمتفرج الجدلي الذي يدخل في علاقة جدلية مع التراث و العرض المسرحي.

كما ينبغي أن يرتبط التراث الموظف في المسرح الثالث بجدلية الماضي والحاضر، وجدلية القديم والجديد، وجدلية الأصالة والمعاصرة. ويستلزم المسرح الثالث كذلك التعامل مع الأفكار الواقعية الجدلية، مع استقراء بناها السياقية تاريخيا لفضح تناقضاتها الجدلية، وكل ذلك بغية تحديد مجموعة من المواقف تجاه القضية المطروحة. كما أن الأفعال والأحداث المسرحية لابد أن تكون أفعالا ديناميكية جدلية خاضعة لقانون التناقض والكم والكيف.

هذا، ويركز المسكيني الصغير على مفهوم التثوير في التعامل مع التراث واستخدام لغة تجمع بين العربية والدارجة، وقد سماها باللغة: "العربدجية". يقول في هذا الصدد المسكيني الصغير: "فنحن في حاجة إلى تثوير فعل ثقافتنا الشعبية، تثوير الحدث الدرامي في الزمان والمكان، تثوير يعتمد في كتابته "عربدجية" راقية تحبل بحرارة الدم، وتختصر في جسدها اللغوي العريق دفء وحساسية الإنسان المغربي، تجاه الأشياء والمحيط والواقع المعيش، فنحن في هذا التعامل نتمثل ثقافتنا المحلية والوطنية، والقومية، والإنسانية في الزمان والمكان، والتي تشكل الثقافة الشعبية الخالصة فيها أمصال مناعة ووقاية وانتماء، تميز سلوكنا في التربية والسحنة واللون، والأكل، والملبس، والمسكن، والذوق، والقيم...لكنها تبقى إزاء الثقافات الأخرى والتثاقف المفروض الحضاري، نموذجا حاضرا محترما فوق الأرض".

ويرى المسكيني الصغير في الأخير أنه لابد من القيام بدراسات أنثروبولوجيا لتطوير الفرجة الدرامية عبر فرق بحث ومختبرات ومحترفات وورشات علمية وثقافية، وذلك لإغناء المسرح العربي قصد تحقيق ما يسمى بالتأسيس والتأصيل.

## 4. آليات التعامل مع التراث:

يعتمد المسرح الثالث على مجموعة من الآليات المسرحية للتعامل مع التراث الإنساني والكوني بصفة عامة والتراث المغربي بصفة خاصة، ومن بين هذه الآليات والتقنيات: آلية الجدل، وآلية الاستعارة، وآلية التشخيص، وآلية الارتجال، وآلية الأدلجة، وآلية النقد والغربلة الفكرية، وآلية التموقف، وآلية التغيير، وآلية الترميز، وآلية التهجين (استخدام اللغة العربدجية)، وآلية الفضح وتعرية التناقضات في الذاكرة التراثية، وذلك من خلال الاشتغال على الثقافة الموروثة، واستعمال السيرة والحلقة والفرجة الشعبية.

كما شغل المسرح الثالث تقنية الاستخراج كما عند المسكيني الصغير في مسرحياته التراثية، وذلك حينما ربط بين الأحداث من خلال مجموعة من الحكايات كحكاية طارق بن زياد وجنوده، وحكاية السندباد وشهرزاد الفلسطينية، واستعمل أيضا آلية المسرح داخل المسرح، وتقنية التباعد، وآلية السخرية الكاريكاتورية، وآلية العنونة التراثية، وآلية التجنيس التراثي على مستوى القالب بتوظيف السيرة أو الحلقة أو الحكاية أو المقامات...

## تركيب واستنتاج:

وهكذا، نخلص إلى أن المسرح الثالث ينطلق من التصور الجدلي البريختي في التعامل مع المسرح المغربي والعربي والإنساني، وذلك بتقديم تنظير يشمل المكان والزمان والتاريخ. كما يتبنى تقنيا فنيات المسرح الفقير على مستوى التشخيص والتمثيل والرصد وتشغيل اللغات السمعية والبصرية. زد على ذلك، فالمسرح الثالث يتعامل مع التراث تعاملا إيجابيا قائما على التغيير والتثوير والنقد والتموقف الإيديولوجي، مع استعمال آلية الجدل على سبيل الخصوص من خلال الانتقال من جدلية الماضي والحاضر إلى جدلية القديم والجديد.

## مسرح الشمس:

يبدو واضحا للجميع ان المسرح كمفهوم انساني يرتبط ايما ارتباط بمعاصرته للمجتمعات في جانبيه النخبوي والجماهيري وهو يتطور وينمو في اي مناخ سواء أكان هذا المناخ متوترا بفعل السياسات او الوضع الاقتصادي والاجتماعي او في الرخاء حتى، فهو يسير في افق متطور على الدوام وهذا ما جعله او جعل من طروحات رجالاته في احيان كثيرة تتباعد فكريا وتطبيقيا وفي احيان اخرى تقترب ويذوب بعضها في بعض.

من هنا نستطيع الدخول الى فضاءات مسرح الشمس الفرنسي المتكون من مجموعة انزياحات اظهرت شكليته التي هو عليها رغم اننا لا ننظر اليه مورفولوجيا اي من الخارج بل لابد من الغوص فيه لمعرفة انتولوجيته وابعادها التي اسست لوجوده. ظهر مسرح الشمس (بفرقة مسرح الشمس) من قبل رائدته (اريان منوشكين) الفرنسية في أيار- 1964، وقد قدمت الفرقة مجموعه من العروض المسرحية بحيث تبوأ مسرحها مكانة عالمية مهمة في رقعة المسرح العالمي رغم انني لا اتفق مع ذلك لان انتقال مسرحها اعلاميا لا يعني انه احدث تأثيرا في مسارح البلدان التي انتقل اليها مثل ما فعل ارتو وبرشت وستانسلافسكي وكريك وابيا وبروك وكروتوفسكي وغيرهم الكثير.

تنطلق رؤية منوشكين في تسمية المسرح من (ان المسرح مكان انطلاق لرؤية الاشياء رؤية اخرى ومكان ليس للإخفاء او الخفاء) وهي تهدف لخدمة المسرح نفسه الذي يأخذ على عاتقه (لديها) ان يكون صرخة مدويه رافضة للخطيئة في الواقع الانساني الملوث وبالتالي استنهاض انسانية الانسان وهي تريد تغيير الواقع عبر فهمه. ففي مسرح (منوشكين) نجد تعدد جنسيات الممثلين وهو ينتمون لـ(35) جنسية ومن ثقافات متعددة.

بعد ان اطلعنا على السمات الفكرية لمسرح الشمس سنرى آلية تطبيق ذلك على الخشبة، ان اعمالها الاخراجية تقوم على الخلق الجماعي وهي تمنح الفرقة وقتا كافيا للابتكار والاقتراح والتجريب فعروضها هي عبارة عن تأسيس جماعي تقوم هي بإخراجه، وبهذا يكون العمل الإخراجي معتمدا في مسرح الشمس على الخبرات والتجارب التي يمتلكها اعضاء فرقتها والعمل المسرحي هنا يتكون عبر التمارين التي تستغرق زمن اعداد العرض الا ان طريقتها لا تشمل منصة المسرح حسب بل يتعدى ذلك الجمهور الذي يأخذ دورا فاعلا قبل العرض وبعده لأنها تريد منه التعايش مع كل تفاصيل العرض وفوق هذا تقدم للجمهور الطعام بيديها وبذلك فهي تهدف الى تحرير الجمهور وفق اقامة علاقة معه فهو ينتقل قبل العرض الى منصة التمثيل ويدخل غرف الممثلين لتزيل ما يسمى بجدار الوهم. لا تريد لهذا المسرح ان يكون بديلا عن الواقع ولا يشابه الواقع ليكون مسرحا محظا وازاء ذلك تقول: "اذا استطعنا الوصول الى نوع من التوازن يصدق فيه المشاهد ما يراه مع علمه انه مسرح نكون قد وصلنا الى حالة مثالية في العرض وهي تؤدي الى حالة من التوازن المثالي بين المسرح والواقع".

حاولت منوشكين الاستمرار بنهجها طوال اربعين عاما وتوظيفها للتقنيات المسرحية الذي شكل دعامة جمالية تثير متعة التلقي بمنح الشكل الفني اهمية بالغة تصل حد الابهار ليشعر المتلقي ازاءه بنشوة المشاهدة.

هنا يكون افق القراءة لمسرح الشمس قد ابتدأ في تشخيص ما كان من عنديات منوشكين وما لم يكن كذلك وهو المهم، فقد تعكز مسرح الشمس على طروحات لمخرجين مثل برشت وبروك وقراءة كروتوفسكي للنص وكذا بروك طبعا حيث يعملان على تهشيم النص المسرحي وبناءه على اساس المطابقة مع الواقع المسرحي الذي ينشدانه اعتمادا على التمرين المسرحي والبروفات وما تنتجه من مقترحات عبر العمل الجماعي وما يؤسسه الارتجال عند بيتر بروك في مسرحه الخاص الذي عرف به ورحلاته المتعددة للكثير من دول العالم حسب كتاباته التي يذكر فيها ذلك لاسيما كتابه النقطة المتحولة.

كما اننا نلاحظ الحظور البرشتي في مسرح الشمس من خلال التعامل مع الجمهور ومحاولة كسر الجدار الرابع لفسح المجال امام الممثل والمتلقي على حد سواء في اقامة علاقة فاعلة فيما بينهما ولم يتوقف الامر عند هذا الحد بل تعداه في فلسفة التغيير التي تبناها برشت نفسه وهي تتجه -اي منوشكين- بذات الاتجاه الذي يبتغيه برشت، وقد يكون الوضع السياسي والاجتماعي للاثنين هو الذي حدد افاق اتجاهاتهما الا ان عملية التغيير والتعامل مع الجمهور ارسى دعائمها برشت قبل منوشكين نفسها وعمل على اقامة تلك العلاقة اغلب المخرجين الذين مر ذكرهم مع اختلاف اساليب الطرح وشكل العرض الامر الذي دعاهم الى البحث عن اماكن بكر تخدم هذه العلاقة التي يجب ان تراعى بين الممثل والمخرج. ولكن هذا لا يدعو الى نكران الاهمية التي يحظى بها مسرح الشمس فقد حاول من خلال منوشكين وفرقتها ان يكون عالميا لأنه نظر الى اهداف المسرح على اساس عالميتها وكونها رساله انسانية لا تتوقف عند بلد معين او مكان معين.

أرى ان العالمية التي وصل اليها هذا المسرح كانت عالمية حظور فقط بحيث بقي جديده رهين فرنسا ومنوشكين وحدهما ولم يؤثر في اشكال العروض المسرحية العالمية كما ذكرت بحيث اننا نرى ان في الكثير من مسارح العالم بصمات لبرشت ولغيره من المخرجين، اذ اخذت تحدد مسارات العروض التي وصلت اليها افكار بروك وبرشت وارتو واخذ العرض المسرحي في جميع انحاء العالم يتبنى شكل الملحمية او القسوة او بنية العرض الفقير. لكننا لا نجد هذا عند منوشكين التي بقي مسرحها خاصا بها وارى ان ذلك متأت من هيمنة من سبقوها في طرح الكثير مما ارادت طرحه بواسطة مسرح الشمس.

**مراجعة المادة العلمية:**

1. **الاتجاه الطبيعي:**

أ) النص له قدسية قابل للحذف او الاضافة ويتناول موضوعات من واقع الحياة.

ب) المثلون يمثلون شخوصا من الواقع وتظهر على سلوكهم تأثيرات البيئة والوراثة.

ج) الفضاء المسرحي مبني على هيئة غرفة، والجدار الرابع وهمي يحل محله ستار المقدمة وترفع كي يرى المتلقي الاحداث والمنظر يمثل ببيئة تعيش فيها الشخصيات.

د) يستخدم الأزياء والإكسسوارت (حقيقية) على المسرح.

ه) تظهر الاضاءة من خلال مصادر طبيعية واضحة كالشمس والقمر وغيرهما فضلا عن ان توحي لنا بالأجواء الخارجية من خلال الصوت والضوء والديكور.

و) تحقيق مبدا الايهام في جميع عناصر العرض المسرحي.

2. الاتجاه الواقعي:

أ) النص له قدسية.

ب) الممثلون يمثلون شخوصا من الحياة والواقع.

ج) الفضاء المسرحي تربطه علاقة وطيدة بينه وبين حركة الممثل من اجل اعطاء دلالات اجتماعية وتاريخية من ثم تحقيق الواقعية المراد الحصول عليها.

د) الاضاءة تشارك في تحقيق الاجواء الخارجية، من خلال تصوير الظواهر الطبيعية والتأثيرات النفسية للفرد والمجتمع.

ه) يحافظ على الدقة التاريخية في الازياء على المسرح.

و) تحقيق مبدأ الايهام في جميع عناصر العرض المسرحي.

3. الاتجاه الرمزي:

أ) النص يتناول موضوعا انسانيا يعبر عن دواخل الإنسانية بشكل رمزي.

ب) الاهتمام بالحركة اكثر من الكلمة، لان الحركة هي الحياة في المسرح.

ج) الممثل صانع الفعل الدرامي، وجميع عناصر العرض المسرحي في خدمته، فضلا عن امتلاكه صفتين الاولى (طيعة) والاخرى (صامتة) لا تجادل.

د) الفضاء المسرحي يمتلك دلالات رمزية وتعبيرية تسهم في خدمة الممثل.

ه) الاضاءة عنصر من العناصر التشكيلية المهمة والفعالة في العرض المسرحي.

و) الموسيقى لها دور مهم في تنظيم عناصر العرض المشهدي كلها في وحدة انسجامية متكاملة.

ز) الازياء لها دلالات رمزية وتعبيرية في العرض المسرحي.

4. الاتجاه التعبيري:

أ) النص له قدسية وقابل للحذف والاضافة لان المخرج هو الكاتب المسرحي نفسه والعكس ليس صحيحا.
ب) تظهر جميع العناصر كما لو كانت في الحلم حيث التشويهات والايقاعات المتنوعة والمبالغات.
ج) البطل يمثل الشخصية المحورية التي تمر نحو هدف مرسوم وفي طريقها تلاقي المصاعب والعراقيل.
د) ادخلت الموسيقى لتعزيز المزاج فقط، لكونها عنصرا مكملا في العرض المسرحي، ولكونها لها القدرة على التعبير عن افكار المؤلف.

5. الاتجاه التسجيلي:

أ) الاتجاه يعتمد على ثلاثة عناصر هي (سياسي) و (ملحمي) و (تقني).
ب) النص عبارة عن تقارير عن الاحداث الفعلية من غير تزييف.
ج) يفضل ممثليه من الطبقة العاملة.
د) المسرح والصالة اصبحا مكانا واحدا لتأكيد الدور السياسي.

6. الاتجاه الملحمي:

أ) الاتجاه الإخراجي يعتمد عنصرين رئيسين هما (التغريب) و (اللاايهام) يستخدم (الجست).
ب) النص له قدسية، قابل للحذف والاضافة، ويتضمن النصوص الملحمية والتعليمية والترفيهية، لإبراز اهداف تتناسب مع العلاقات المتغيرة من اجل المتعة لتعليم المتلقي من خلال اسلوب (الراوية) الذي يسرد افعالا قام بها شخص اخر في زمن سابق.

ج) يستخدم المناظر المتحركة بدلا من الثابتة، انطلاقا من كون العالم يتغير، وليس هناك شيء ثابت، كذلك وجود الشاشة الكبيرة التي تعرض عليها الافلام السينمائية والتي تتناسب مع احداث المسرحية، والكواليس الجانبية حلت محل الاوركسترا.

د) الجمهور عنصر مشارك يمثل نصف العرض المسرحي.

ه) الاضاءة الفيضية هي السائدة، لا لخلق المؤثرات وانما من اجل ابقاء الجمهور يقظا لمراقبة العرض المسرحي.

و) يستخدم الموسيقى لتوحيد مشاعر الجمهور، وفي توحيد الصالة بخشبة المسرح.

ز) الاغاني لها دور في قطع سياق المسرحية ولتفسير الاحداث بنظرة عالية ودقيقة.

7. اتجاه المسرح (الفقير):

أ) النص ليس هو بالمشكلة، وانما المجابهة هي المشكلة.

ب) الممثل عنصر رئيسي في العرض المسرحي.

ج) المتلقي له دور مهم في العملية الابداعية، وجوده شئ مهم.

د) اقتصار المنظر على عدد من المقاعد الخشبية، وعدم تحويل الفضاء المسرحي الى مكان تمثيلي محدد.

ه) الاضاءة البسيطة في تجسيد المنظر المسرحي.

و) يرفض استخدام المكياج والازياء الشخصية.

ز) عدم اللجوء الى استخدام الالوان بشكل مركز.

8. الاتجاه التجريبي:

أ) الاتجاه يعتمد على عنصرين رئيسين في المسرح هما (التركيز) و (المساحة).
ب) النص فاقد القدسية، قابل للحذف والاضافة، ووضع اهداف خاصة، تعتمد على الكلمة الصرخة، المصادفة وان الكلمة هي جزء من الحركة.
ج) الممثل يعتمد ثلاث طرق هي (التمرين الجماعي) و (القص واللصق او (الكولاج) و (الارتجال).
د) المتلقي عنصر مهم في الكشف عن الاشياء التي يشاهدها امامه.
ه) المنظر المسرحي ليس هم المهم وانما الحدث المسرحي هو الاهم، لان المسرح مجرد حدث، وحقيقة الحدث هو وجود الممثل، فضلا عن استخدام الصورة المسرحية المتحركة بدلا من الثابتة.
و) الزي يوضع في خدمة الممثل لما يجده مناسبا ضمن الحدث المسرحي.

9. اتجاه الواقعية الجديدة:

أ) النص له قدسيه، مما اتاح التغيير والتحوير وفق ما يناسب النص والحفاظ عليه بوصفه عملا ادبيا.
ب) يمتلك الممثل قدرة على الارتجال ليحرر نفسه مؤقتا من النص، ولكي يجد لنفسه طريقة اصدق واكثر اصالة.
ج) يمتلك الممثل اسلوب الاسترجاع لتوضيح الظروف المصاحبة للحظة الشعورية اكثر من اعتماده على تذكر او استرجاع العاطفة.
د) دمج المسرح بالصالة لخلق علاقة وثيقة ومثيرة بين الممثل والمتلقي للوصول الى مستوى الاحتراف.

10. الاتجاه السريالي:

أ) يغلب على العرض الجانب الحركي أو شبه الحدث للاتجاه التشكيلي المسمى (اللاتشكيلي).

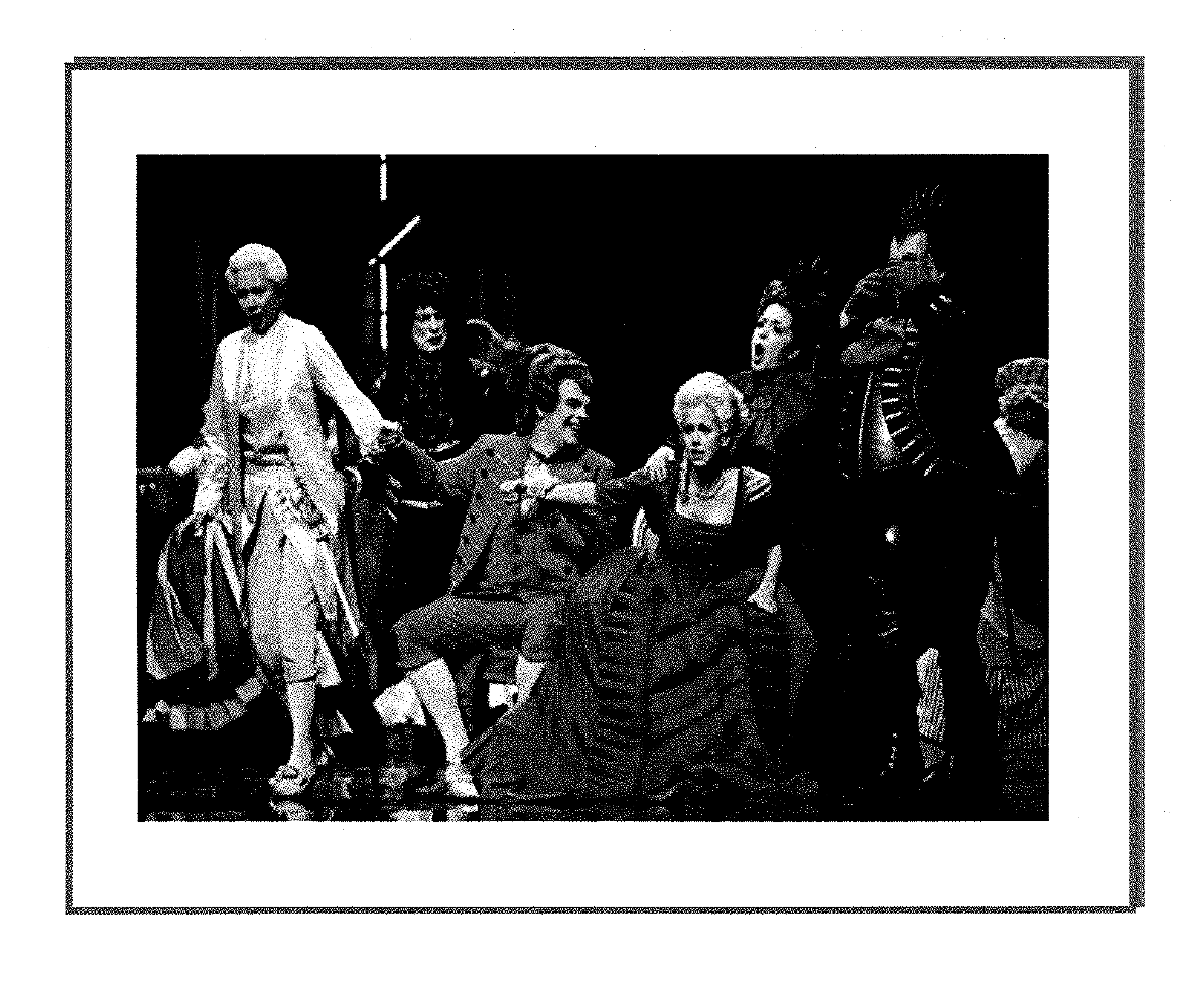
ب) النص المسرحي وسيناريوه و إخراجه هو عمل واحد يعمل المخرج على اعداده.

ج) اصبح الديكور يعبر عن تعاظم الدراما الموحية بهبوط كائنات شريرة داخل الحدث، أو في بعض الأحيان ديكورا مستعارا من خلال الأرضية المتشققة، النوافذ الفارغة، الأشكال المعلقة في الهواء وغيرها.

د) يستخدم السريالية في العرض المسرحي.

# الفصل السابع

# الاتجاهات الإخراجية في المسرح الألماني الحديث



# الفصل السابع
# الاتجاهات الإخراجية في المسرح الألماني الحديث

تعد ألمانيا من الدول الكبرى المتأخرة في اهتمامها بالفن المسرحي قياساً ببريطانيا وفرنسا. فبريطانيا بلغت ذروة مجدها في العصر الإليزابيثي على يد شكسبير ومارلو وكيد. وفرنسا سطع نجمها في عصر الملك لويس الرابع عشر على يد كل من كورنيه وراسين وموليير، في حين بقيت ألمانيا حتى أواخر القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر لا يذكر لها شأن في هذا الميدان[1].

بيد انها استطاعت وبشكل ملفت للنظر أن تنجب فنانين استطاعوا ان يغيروا من واقع الفن المسرحي عموماً وفن الإخراج خصوصاً، فـ(الدوق ساكس ماينغن)، (ماكس راينهاردت)، (اروين بسكاتور)، (برتولد بريخت)، يعدون من أشهر المخرجين الالمان الذين ساهموا في تطوير فن الإخراج وتقدمه. ليس في ألمانيا حسب، إنما في أرجاء العالم المختلفة.

ويكفي أن أول من أطلق عليه مصطلح (المخرج) بمعناه الحديث هو من ألمانيا نفسها. فالدوق ساكس ماينغن يعد الميلاد الحقيقي لظهور شخصية المخرج في العالم اجمع، لما قدمه من أعمال جليلة ساهمت في وضع أسس جديدة في تحقيق الواقعية بشكل لم يسبق له مثيل على خشبة المسرح، وظهر ذلك في تدريب الممثلين، والدقة التاريخية في المناظر المسرحية والإضاءة والملابس والإكسسوارات، وإلغاء فكرة الممثل (النجم) التي سادت المسرح العالمي فترة طويلة من الزمن.

(1) هـ.ف. جارتن، الدراما الالمانية الحديثة، ترجمة وجيه سمعان، سلسلة الالف كتاب، العدد (582) (القاهرة مركز كتب الشرق الأوسط، 1966)، ص14.

أما (ماكس راينهاردت) فقد اختلف عن سابقيه، بعدم التزامه الواقعية والطبيعية كما التزمها (الدوق) وأستاذه (أوتو براهم)، وراح ينتهج مناهج وأساليب جديدة ويبدع فيها أيما إبداع. مستفيداً من الاكتشافات والاختراعات الحديثة التي ظهرت ليوظفها على خشبة المسرح. ثم ليخرج عن المسرح التقليدي ويقدم عروضه في أماكن متعددة، لم يكن من المألوف أن تقدم عليها عروض مسرحية من قبل، حتى تميزت أعماله باستخدام المجاميع البشرية الضخمة من الممثلين والفنيين، وبالإسراف والبذخ، من اجل الإبهار.

وإذا انتقلنا إلى المخرج (اروين بسكاتور) نجده لا يقل أهمية عن سابقيه، فهو يعد من مؤسسي المسرح السياسي في العالم، وأكد أن على المسرح ألا يهمل السياسة بأي شكل من الأشكال، فالمسرح وسيلة من الوسائل التعليمية والتثقيفية في المجتمع وحاول كثيراً الربط بين سياسته الفنية على المسرح، وبين حركة وتحركات العمال (البروليتاريا)، من اجل اتاحة حياة حرة كريمة لهم. وتحقيق حقوقهم المهنية والسياسية والاقتصادية.

أما (برتولد بريخت) فهو صاحب نظرية المسرح الملحمي، هذه النظرية التي غيرت من موازين المسرح المعروفة. وقسم على اثرها المسرح إلى صنفين: المسرح الارسطوطاليسي والمسرح الملحمي. وصار يرى في الإنسان ذاتاً متغيرة وليست ساكنة، وأكد على العقل في تقييم الاحكام وليس العاطفة، هذا المسرح الذي عد الجمهور عنصراً مشاركاً في الاحداث، وليس مشاهداً فقط.

من هنا يأتي الاختلاف في وجهات النظر الإخراجية بين هؤلاء المخرجين الالمان. وعليه فان المشكلة تكمن في طبيعة تعامل هؤلاء المخرجين مع عناصر العرض المسرحي، وما يكتنف هذا التعامل من اختلاف وتشابه من مخرج إلى آخر لذا حدد الباحث مشكلة بحثه بـ(الاتجاهات الإخراجية في المسرح الألماني الحديث).

**أهمية البحث:**

1. يؤكد البحث على طبيعة تعامل المخرجين الدوق (ساكس ماينغن) و (ماكس راينهاردت)، و (أروين بسكاتور)، (برتولد بريخت) مع (النص المسرحي) و (الممثل) و (الفضاء المسرحي).
2. يشير البحث إلى واقع التطور الذي حصل في فن الإخراج في ألمانيا.
3. التعرف على خصائص كل من هؤلاء المخرجين وتحديد الاختلاف والتشابه في تعاملهم مع عناصر العرض المسرحي.
4. الإشارة إلى طريقة هؤلاء المخرجين والتعرف على أبرز تجاربهم وأسس مناهجهم وفلسفة كل واحد منهم.
5. رفد طلاب كليات ومعاهد الفنون الجميلة والمختصين في الميدان المسرحي بما ستسفر عنه هذه الدراسة من نتائج.
6. رفد المكتبة التخصصية في مجال الفنون المسرحية.

**أهداف البحث:**

يهدف البحث إلى ما يلي:

1. تعرف طريقة تعامل المخرجين المذكورين مع عناصر العرض المسرحي.
2. تعرف سمات وخصائص كل واحد من هؤلاء المخرجين.

**حدود البحث:**

1. يشتمل البحث على أربعة من المخرجين الألمان الذين اثروا على المسرح الألماني والعالمي وأثروهما.
2. تتحدد حدود هذا البحث في طبيعة تعامل المخرجين المذكورين مع عناصر العرض المسرحي (النص المسرحي)، (الممثل)، (الفضاء المسرحي).

3. يشتمل على الفترة الزمنية من 1874 - 1962، وهي الفترة التي ظهرت خلالها أول أعمال المخرج الدوق ساكس ما ينغن، وانتهت باخر أعمال المخرج أورين بسكاتور.

# المبحث الأول

## الدوق ساكس ما يننغن[1]

تؤكد الدراسات التي تناولت فن الإخراج المسرحي أن ظهور الفرقة المسرحية للدوق جورج الثاني، دوق مقاطعة (ساكس ما يننغن) لأول مرة، واخراجها الجديد في برلين، في الأول من مايس عام 1874 هو الميلاد الحقيقي لظهور مسرح المخرج.

فالدوق عمل على الإفادة من الخبرات السابقة، التي استحدثها الذين سبقوه ومعاصروه، وتمثلت في اعطاء فترة زمنية اطول للتدريبات، بعد ان كانت قصيرة، لا تصل بضع ساعات إلى اسبوع في الغالب، والاعتماد على أداء الممثل القائم على الأسس العلمية المدروسة. حتى تمكن من الحصول على ممثلين بشكل جيد متساوين في الأهمية والقيمة، ساعدته على الغاء فكرة الممثل البطل (النجم)، التي عانى منها المسرح طويلاً فصار كل ممثل بإمكانه أن يمثل دوراً "رئيساً" في هذه المسرحية، ودورا "ثانوياً" في مسرحية أخرى. واهتم بتدريب المجاميع الرئيسة، وسعى إلى أن تتماثل هيئة الممثل مع هيئة الشخصية من خلال التدريبات الطويلة والدراسة الدقيقة منذ الأيام الأولى للتمارين.

ومن أجل تحقيق الواقعية في عروضه المسرحية، راح يبحث عن حلول للتناقض بين المنظر المسرحي المرسوم خلف الممثل، والممثل الحي الذي يتحرك على خشبة المسرح، فاستخدم ديكورا "قريبا من الواقع أدخل فيه السلالم والمدرجات ليربط بينه وبين مجموعات الممثلين، وليخلق انسجاما حركيا بينهما بحيث اصبح الوجود الإنساني الحي للممثل على خشبة المسرح - كما يقول: (لي سيمونسن Lee Simonson) هو الوحدة الأساسية للصورة المسرحية)، وهو ما يشير إلى فلسفة العرض المسرحي عند (الدوق) القائمة على أساس حركة

---

(1) هو جورج الثاني دوق مقاطعة ساكس ماييننغن في المانيا.

الممثل داخل الصورة المسرحية، ساعيا وبكل اصرار إلى وحدة هذه الصورة، ومعززا ذلك كله بادخال طريق أكثر واقعية من السابق في الإضاءة.

ولما كان (الدوق) متمكنا من فن الرسم، فقد راح يصمم مناظره المسرحية بنفسه، ويثبتها على خشبة المسرح، ويدع التمارين المسرحية تتم خلال وجودها واهتم أيضاً بالعلاقة بين المساحات والزوايا المختلفة لخشبة المسرح وحركة الممثلين عليه ليخرج بمقاييس جمالية رائعة لها علاقة بأهمية الحدث الدرامي.

ومن أجل تحقيق الدقة التاريخية التي تميز بها في أعماله، سعى إلى استعمال السيوف والدروع وواقيات الراس التي تستخدم حقيقة في الحروب، واكد على استخدام الازياء والأثاث والاكسسوارات التي اشترط أن تكون منسجمة مع الواقع، منذ الأيام الأولى للتمارين، بعد أن أقدم على تصميمها بنفسه هي الأخرى.

لقد كان للدوق أثر كبير على المسرح العالمي، سيما في أوربا بعد أن أذهل المهتمين به بابتكاراته الجديدة، سواء في واقعية المنظر المسرحي والاضاءة وتدريب الممثلين، أو الدقة التاريخية في الازياء والاكسسوارات وهذا افرز لنا عددا: من المخرجين المتأثرين به في كل بلد أوربي زاره وفرقته المسرحية.

# المبحث الثاني
# MAX REINHARDT

**ماكس راينهاردت:**

تمثلت نظرة (راينهاردت) الفلسفية إلى المسرح، على انه مجتمع للمشاركة العاطفية والوجدانية، يجمع فيه الممثل والمتفرج. وصب اهتمامه، في أن يجعل من المسرحية التي يقدمها سهلة الفهم، وخالية من التعقيد، مهما كان شكلها أو طرازها أو الفترة الزمنية التي كتبت فيها.

لذلك نجد الجمهور الألماني والجمهور النمساوي يتلهف ويشوق لمشاهدة نتاجاته المسرحية أينما قدمت. وحينما يعلن عن موعد تقديم إحدى عروضه المسرحية، يقف جمهور برلين ويشغف أمام باب المسرح، منتظرا كل مستحدث من أعماله المبدعة. هذا الجمهور الذي تدرب على ان المسرح غذاء ذهني وعقلي.

كانت فلسفته الكونية تتمثل في أن قدرة الإنسان الخلاقة على تغيير العالم وإعادة خلقه من جديد، وبما يخدم الإنسانية، مستمدة من قدرة الله. وان المسرح له القدرة على صنع الإنسان والمجتمع من جديد، سيما أن وظيفة المسرح - عنده - هي الكشف عن الحقيقة، حقيقة الروح الجوهرية للإنسان وان حب الإنسان للمسرح شيء غريزي سواء كان ممثلا أو متفرجا.

إن إحدى سمات العمل عند (راينهاردت) بوصفه مخرجا، هي اعتماده نسخة الإخراج (السكريبت). وفيه يسجل كل الملاحظات التي ينطق ويتلفظ بها في كل جلسة من جلسات التدريب، حتى يصل (السكريبت) في محتواه على ملاحظات تصل إلى خمسة أو ستة أضعاف النص المسرحي نفسه، صحيح أن (الدوق ساكس ماننغن) كان أول من وضع نسخة الإخراج، إلا أنها كانت لا تتعدى تسجيل حركات الدخول والخروج من وإلى خشبة المسرح، وبعض الملاحظات البسيطة عن المناظر المسرحية والأزياء. بيد أننا نجد نسخة الإخراج عند (راينهاردت) تأخذ وجهات نظر جديدة ومتطورة، انها تسجل الأهميات الفنية،

تكتب تحديدا درجات الصوت، والتونات وتغيراتها وانتقالاتها عند كل شيء ممثل، وفي كل مشهد تسجل الصمتات التي تخترق بعض ادوار الممثلين.

تدون المعاني الحسية والموسيقية لكا مشهد توضح حالة الإضاءة المسرحية وألوانها وقوتها وضعفها. تسجل الانتقالات بكل ما فيها من عمل تقني وحركي وأداء تمثيلي من مشهد إلى مشهد آخر يتلوه. تدون المؤثرات الصوتية من ضوضاء إلى أصوات طبيعية وغير طبيعية وموسيقية، بما فيها من "رعد وبرق وأمطار ورياح"، لذا كانت نسخة الإخراج (السكريبت) قاموساً لغوياً مسرحيا يجمع كل صغيرة وكبيرة في العرض المسرحي، ولا يجوز لأحد أن يعمل على تغييره.

واستطاع (راينهاردت) أن يستغل كل وسائل العرض المسرحي المتوفرة في عصره للوصول إلى أقصى درجات التأثير الفني من خلال انتقائه للأسلوب المناسب لكل عرض مسرحي، وصهر كافة العناصر المسرحية للخروج منها بطريقة جديدة أو بشكل جديد يبهر المشاهدين. ومن خلال سيرته الفنية الطويلة في العمل المسرحي، يمكن اعتباره من الذين لا يتمسكون بمذهب واحد أو بأسلوب ثابت.

**راينهاردت والنص المسرحي:**

تعامل (راينهاردت) مع النص المسرحي على أساس ما يوحي إليه هذا النص من أفكار جديدة، يترجمها إلى أشكال وصور وحركات على خشبة المسرح، وعمل على الحد من طغيان الكلمة المنطوقة والتأكيد على الحركة. وهي نفس النظرة التي سبقه إليها كل من المخرجين (آبيا) و (كريج). وقد ظهر هذا الاتجاه واضحا في مسرحية (المعجزة) التي أخرجها عام (1911) والتي خلت من الحوار، واعتمد فيها على أسطورة من القرون الوسطى.

ومن خلال تعامله مع النصوص المسرحية، لم يكن يسعى وراء الدقة في تمثيلها كلما كانت تقدم زمن مؤلفها، إنما كان يقصد تقديمها بشكل جيد يتناسب والعصر الذي تقدم فيه. لذلك أصبحت المسرحيات التي أخرجها تحمل طابع شخصيته، وليست شخصية المؤلف. وبذا أصبح هو المؤلف الثاني للنص المسرحي حين فرض رؤيته الفنية على الإنتاج.

**راينهاردت والممثل:**

كان (راينهاردت) يحدد حركة الممثلين مسبقاً في (نسخة الإخراج) وقبل بداية التمرين. ويفرض عليهم أن يتبعوا إرشاداته بكل دقة. وكان يعدهم إعداداً جيدا على هذا الأساس. كما انه رفض مبدأ النجومية في التمثيل، الذي يقضي بان تعطى الأدوار الرئيسية للمثلين البارزين في الفرقة فقط، فاسند الأدوار الكبيرة والصغيرة لكل الممثلين، يقول جيمس لافر: "وكان عدم ممارسته لنظام الكواكب "STAR SYSTEM" يتيح له أن يستعين بكبار الممثلين والممثلات في الأدوار الصغيرة مثل الأدوار الكبيرة"، وخدمته هذه الطريقة كثيرا في تطوير عمله دون إجهاد مع مجموعته خلال التدريب، وبذلك استطاع أن ينافس (ستانسلافسكي) في كيفية ادارته لمجموعة الممثلين.

ولم يكن يعامل الممثلين كأفراد، ففي الغالب كان يعاملهم كمجاميع، وكأنهم فرقة أوركسترا، فيوزع الممثلين إلى مجاميع صغيرة، ويوزع الحوار على هذه المجاميع الصغيرة، وبجمل مختلفة، لتنطقها هذه المجاميع وكأنها شخص واحد.

وتنغم بأنغام مختلفة تتناسب والموسيقى المستخدمة، وغالباً ما كان يخلق الألفة بين الممثل والمشاهد مما يحدث تداخلا بينهما، بحيث لا يمكن التمييز بعد ذلك من منهم الممثل، ومن منهم المشاهد.

لقد اعتمد هذه الألفة أيضاً من أجل كسر الإيهام الذي يرمي إلى أن ما يقدم حقيقي وهو شريحة من الواقع، وأكد على حالة اللاوهم في أعماله، والتي تدعو إلى أن ما يقدم ليس تصويرا للواقع.

## راينهاردت والفضاء المسرحي:

كانت العروض المسرحية الضخمة التي قدمها (راينهاردت)، والتي اعتمدت على الإبهار، تحتاج إلى أماكن جديدة تتناسب وطبيعة الفضاء المطلوب. فلم يعد يكتفي بالمسارح التقليدية المتوفرة آنذاك، وبدأ يقدم عروضه في أماكن واسعة فسيحة مثل (سيرك شومان)، أو أمام الكاتدرائيات، سيما كاتدرائية سالبروج (Salburg) نظرا للأعداد البشرية الكبيرة التي استخدمها في التمثيل واستعان في تصميم مناظرة على من لم يكونوا أصلا مختصين في تصميم المناظر المسرحية، فمن وجهة نظره أنهم ما داموا يستطيعون تجسيد فكرة العمل فمن غير الضروري أن يكونوا مختصين في تصميم المناظر المسرحية.

واستطاع (راينهاردت) أن يجمع بين المسرح الإغريقي القديم، وبين المسرح الحديث بتجاوزه اطار المنصة، بعد أن لمس إمكانات المسرح المدرج. فقدم بعض المسرحيات الإغريقية الناجحة مثل مسرحية (أوديب الملك) واستفاد من طبيعة المسرح في العصر الوسيط، فقدم بعض المسرحيات الأخلاقية ومسرحيات الأسرار، مثل مسرحية (المعجزة).

واشتهر (راينهاردت) باستخدامه للمنصة الدائرية المتحركة التي امكنته من تقديم مشهدين أو ثلاث أو أربعة مشاهد، دون عناء في تبديل الديكور، فقد استعمل في المسرح الدوار في اخراجه مسرحية (حلم منتصف ليلة الصيف) لشكسبير عام 1905 على مسرح (NEUESTHEATRE) مقيما على خشبة الأرضية لخشبة المسرح. مستعيضا عنها بإضاءة قوية عالية واضحة تصدر من بروجكترات معلقة فوق المسرح والصالة، وتشاهد بوضوح من قبل الجمهور.

إن أعمال (راينهاردت) لم تكرر نفسها، فلم يكن قد قدم عملين متشابهين بل كان يستخدم في كل عمل ديكوراً جديداً ومناظر جديدة، وتقنية فنية جديدة فمسرحية (قيصر وكيلوباترا) قدمها عام (1904) وعام (1924)، وكان العرضان يختلفان كل الاختلاف في كل مرة.

ورغم الأعمال العديدة التي قدمها (راينهاردت) وبمختلف الأساليب والطرائق سواء على المسرح الكبير (NEUES THEFRE) الذي كان يقدم أعماله لعامة الناس، أو على المسرح الصغير (KLEINES THEATRE) إلي تقدم أعماله للخاصة، والذي يضم مائتي كرسي فقط. لم يدع أسلوبا معينا يسيطر عليه. ومن أجل الإبهار استخدم أغلى الأقمشة وأفخر الإكسسوارات.

أما الإضاءة، فقد اعتمد بالدرجة الأولى على ابتكارات كل من (آبيا) و (كريج) في هذا المجال فاستخدم الإضاءة استخداماً جيداً، نوع في إتقانها واستثمر كافة الاكتشافات الميكانيكية على خشبة المسرح بعد أن دمج المسرح بالصالة لخلق الصلة المباشرة بالجمهور.

في بعض الأحيان، كان يستخدم مناظر مسرحية تختلف عن مكان وقوع الأحداث، أي أنه اهتم بالطرازية، ولم يهتم بتاريخية الأحداث، ففي مسرحية (الأميرة توراندوت) مثلا- وهي من الكوميديا دى لارتا وتقع أحداثها في الصين - كانت المناظر المسرحية والأزياء قد اعتمدت على رسوم مأخوذة من رسوم أوروبية من القرن الثامن عشر.

إن فلسفة (راينهاردت) تتمثل في أن لكل مسرحية أسلوبها الخاص، ولا يهمه أي أسلوب يختار بقدر ما يهمه نجاح العمل المقدم جماهيريا، وتقريب طرفي القضية في العرض المسرحي، الممثل والجمهور، إلى أكبر حد ممكن، وخلق المودة والألفة والصداقة بينهما.

## المبحث الثالث

## اروين بسكاتور

يعد (بسكاتور) أحد مؤسسي المسرح السياسي في العالم، ويرى أن على المسرح ألا يهمل السياسة في ريبرتواره أو دراماته. وان يمتزج كل من المسرح والسياسة بالآخر ويفسر (بسكاتور) فلسفة المسرح السياسي الذي تبناه، بأن فكرة الفن للفن ما هي إلا تسلية عابرة ومؤقتة.

لذا ينبغي على الفن أن يكون معملا وتربية أخلاقية، فالمسرح من وجهة نظره، وسيلة من الوسائل التعليمية، ولا يعني بتقديم الإنسان المعزول، ضحية الصراعات الداخلية كما هو عند التعبيريين. إنما يتجه لإبراز الإنسان السياسي الحامل لبذرة الثورة، والذي هو أنموذج طبقته. فمثل هذا الإنسان جدير بالصعود على خشبات المسارح، وتجسيده في الدرامات، لإظهار أبعاد التاريخ، وإظهار موقف الإنسان في مواجهة المجتمعات الظالمة، وإظهار قدر الشعب كمجموع، قبل قدر الإنسان كفرد. بل والتعرض إلى قدر العصر نفسه. فكانت وظيفة المسرح السياسي عنده تتمثل في خدمة الحركات الثورية السياسية لصالح المجتمع.

ولهذا أعلن (بسكاتور) ارتباط سياسته الفنية، بسياسة وحركة وتحركات طبقة العمال (البروليتاريا)، والكادحين، والمواطنين العاديين. من اجل إتاحة حياة حرة كريمة، ترفع من آدميتهم، وتحقق حقوقهم المهنية سياسياً واقتصادياً.

وكان هدف (بسكاتور) إتاحة الفرصة أمام الشعب لمشاهدة المسرح، والتأثر بما يقدم عليه من مسرحيات، سيما التي تتسم بالسياسة. وتلقي الضوء على المشكلات السياسية والانتفاضات الوطنية.

واستطاع هذا المسرح في النهاية، استغلال المشكلات السياسية لصالحه، وتنوير الجماهير سياسياً، وتعبئتها وجدانياً وعاطفياً. ولم يكن هدفه تقديم متعة جمالية للجمهور، بقدر ما يدفع هذا الجمهور إلى اتخاذ موقف عملي من القضايا

التي تهمه وتهم بلاده. ذلك أن المسرح عنده، يعني برلمانا، والجمهور هو الهيئة التشريعية.

## بسكاتور والنص المسرحي:

وانطلاقاً من هذه المبادئ التي التزم بها (بسكاتور) صار همه وشغله الشاغل هو البحث عن النص المسرحي الذي يناقش المفاهيم السياسية الثورية في إطار من الوضوح والفهم. فكان لابد من النهوض بفكر المؤلف المسرحي وتنميته من أجل أن يتعرف على أمور السياسة، وأن يحلل أعمال وتصرفات السياسيين ليصبح كالمعلق السياسي في الإذاعة تماماً. يرى الأحداث، يستنتج منها الحقائق.

فالمسرح عند (بسكاتور) "... لا يهتم بتقليديات الكتاب المسرحيين بقدر اهتمامه بخشبة المسرح والشكل الوطني والإحساس العام الذي يجب أن يتولد حتى تنبع أحاسيسه من مسرحيات منتزعة من أحاسيس الشعب ... والكادحين ومعبرة عنها".

وبما أن مثل هذه النصوص لم تكن متوفرة لديه، سيما ما يتناسب مع أفكاره ورواءه الفنية والسياسية، فقد اكتفى بجمع مادته من الوثائق والمستندات وصفحات المجلات والصحف ليقدمها على خشبة المسرح، مستعيناً بالرسوم البيانية والتوضيحية والشعارات والتعليقات، واللافتات، والأفلام الوثائقية والفانوس السحري.

وعمد إلى تحويل عدد من المسرحيات الكلاسيكية والتاريخية القديمة إلى شكل جديد يخضع للفكر السياسي، ويمس حياة جماهير الشعب الألماني. وينتهي بالعرض المسرحي إلى شكل عصري جديد، بعيد عن صورته الأولى. يقول بسكاتور: "إن رسالة المسرح اليوم لا يمكن أن تتلخص في سرد الأحداث التاريخية كما هي، فقط لا غير. على المسرح اليوم ان يستخلص من هذه الأحداث دروساً قيمة بالنسبة للحاضر، وان تتخذ قيمة التنمية ببيان علاقات سياسية واجتماعية

حقيقية أساساً، وبالتالي نحاول نحن أن نتدخل في مجرى التاريخ في حدود قوانا" لذلك لم يكن المخرج عنده مفسرا للنص المسرحي ولا أميناً عليه.

**بسكاتور والممثل:**

أراد (بسكاتور) من الممثل أن يكون هاويا أكثر منه محترفاً، وذلك لطبيعة الهدف الرئيسي لمسرحه. وهو توعية وتثقيف الجمهور وتحريضه، بيد أن هذا لا يعني بأي شكل من الأشكال إلغاء شخصيته تماماً، رغم أنه كان مستعداً لأن يعمل حتى بدون ممثلين ولم يوفق في تحقيق سعاه.

**بسكاتور والفضاء المسرحي:**

وبما أن فلسفة (بسكاتور) في المسرح تؤكد على تعزيز الوعي الطبقي لجمهوره البروليتاري. فكان لابد من استثارة النقاش أكثر من إثارة الإعجاب والإبهار.

ونظراً لأن الطبقة البروليتارية، تمثل شريحة واسعة في المجتمع الألماني ولا يسعها مسرح صغير، فقد سعى إلى تقديم عروضه المسرحية في بناية مسرح تتسع لأكبر عدد ممكن من المتفرجين وبأجور رمزية زهيدة تسمح بدخول ذوي الدخل المحدود. الذين لا يستطيعون ارتياد المسارح البرجوازية الباهظة الثمن.

وقد استخدم (بسكاتور) في مسرحه (الملحمية) كشكل مسرحي بسيط ومباشر ومضاد للتعبيرية، ساعيا إلى تزويد الجمهور بخبرة جديدة واستنتاجات يلتقطها من الحياة نفسها، ليصبح عنصراً مشاركاً فعالاً في العرض المسرحي.

واستفاد من التقدم العلمي والتقني الذي ساعده كثيراً في تقديم عروض مسرحية أبهرت الجمهور، مستخدماً الإضاءة الكهربائية والآلات الثقيلة المعقدة،

كالرافعات وخشبات المسرح الدوارة، والمنزلقة، ومسارح المصاعد، والأحزمة الناقلة المتحركة طولاً وعرضاً وعمقاً.

ولما كان مسرحه يهدف إلى تقديم أحداث تاريخية معاصرة، تهم حياة الجمهور الألماني ومصيره في نهاية الحرب العالمية الأولى، والإفرازات التي ظهرت بسببها فقد كان أحد الرافضين للحرب، مهما كانت أسبابها ودوافعها.

واستخدم من أجل تحقيق هدفه الأفلام السينمائية والشرائح الفلمية والفانوس السحري، والشعارات المكتوبة المتدلية من إطار فتحة المسرح والإضاءة الكشافة الموجهة للجمهور، وأصوات السيارات على الخشبة ومكبرات الصوت ولوحات الإعلان، والابتكارات التي أتاحتها الاكتشافات الحديثة، ومحاولاً الربط بين خشبة المسرح وصالة الجمهور لتأكيد الجانب السياسي والثوري والتمردي في آن واحد.

وقد اعتمد (بسكاتور) اعتماداً كبيراً على الرسام (جورج جروس GEORGE GROSS) في تصميم المناظر لأغلب أعماله المسرحية. ففي مسرحية (السفينة التائهة) استعمل الإضاءة (PROJECTIAON) والفانوس السحري لعرض الصور ولتحديد خشبة المسرح، ثم عرض مقطعاً من شريط سينمائي لعكس الظروف السياسية والبيئية.

وفي إخراجه لمسرحية (راسبوتين) لتولستوي والتي عرضت على مسرح نولندورف والتي أراد من خلالها أن يحكي قصة مصير أوربا من عام 1914 إلى عام 1917 استعان (بسكاتور) بالوثائق التاريخية التي كانت القاعدة الأساسية للمسرحية.

وكان المنظر المسرحي عبارة عن بانوراما ضخمة تبدو كمقطع من الكرة الأرضية تدور فوق قاعدة، هذه البانوراما تستخدم لعرض الأفلام السينمائية التي تصور الأحداث السياسية والعسكرية الهامة من فترة خدمة (راسبوتين)، في بلاط

القيصر (رومانوف) وقد استخدم ثلاث آلات للعرض السينمائي. وفلم طوله ألفي متر. وعلقت، شاشة أخرى وشريط علوي، تظهر عليه الهوامش وتتابع الأحداث والتواريخ.

كانت الآلية على المسرح الذي استخدمه (بسكاتور) ثقيلة إلى درجة أدت إلى بناء أرضية خشبة مسرح (نوليند ورف) من الحديد والاسمنت المسلح.

وفي المنظر لمسرحية (مغامرات الجندي الشجاع شفايك) عن قصة للكاتب الروماني (ياروسلاف هاسك) التي أخرجها (بسكاتور) عام (1928) استعمل قرصين دوارين، يدوران باتجاهين مختلفين، أحدهما الشخصية الرئيسية (شفايك) والثاني للشخصيات الأخرى، فكان (الجندي شفايك) يبدو كما لو أن بساطاً يدور به. وفي عمله الأخير الذي قدمه عام (1962) بعنوان (بيت آل اتريوس) وهو إعداد لأربعة مسرحيات شعرية كتبها (هاوبتمان)، استخدم خشبة مسرح شفافة تضاء من الأسفل، وتصميمها بأسلوب ياباني، وستائر متدلية ومدارات رمزية ملونة باللون الأحمر والأسود والذهبي.

**برتولد برنخت:**

شهدت مسرحيات (بريخت) انتشاراً واسعاً في مختلف بقاع العالم، سيما بعد وفاته مباشرة. وتناول أعماله المسرحية كثير من المخرجين بالتعديل والتطوير فقد أوجد نظرية جديدة في المسرح خالف بها قواعد أرسطو المعروفة، وأطلق عليها اسم (نظرية المسرح الملحمي) بعد أن أحس بتدهور المسرح الأوربي في العشرينات من هذا القرن.

ويرى (بريخت) أن نظرية المسرح الملحمي تتعلق بأداء الممثل، وتكنيك خشبة المسرح والنص المسرحي، والموسيقى المسرحية، واستخدام السينما وغيرها من الوسائل التعليمية على خشبة المسرح. وإن ما هو مهم في المسرح الملحمي هو مخاطبة عقل المشاهد وليس مشاعره، ذلك أن المشاهد (الإنسان) قابل للتغيير

بصورة مستمرة وليس ذاتاً ساكنة، ووجوده داخل المجتمع هو الذي يخطط مسيرة فكرة. وعلى ذلك فالعقل هو الأصل في الكيان الثقافي عند الإنسان لا الشعور الذي يأتي من بعده من حيث الترتيب في سلم الرقي والتقدم.

بدأ (بريخت) عمله في الإخراج المسرحي عام 1924، حين أخرج مسرحية (ادوارد الثاني)، التي اقتبسها عن (كريستوفر مارلو)، بعد أن اكتسب شهرة طيبة في ألمانيا كمؤلف مسرحي، وبعد أن كان يعتمد في إخراج أعماله الأولى على مخرجين آخرين.

وفي هذا الإخراج، اتضحت البدايات الأولى لأسلوبه المسرحي، الذي استخدم فيه الأغنية والإنشاد، مطوراً تراثه الأول من أغنيات الكابرية، فالأغنية عنده تتسم بأنها ذات طابع إيمائي، وأداة إيحاء. وتعبر عن المواقف الأساسية من الأحداث والكلمة التي تلقى.

ويطالب (بريخت) من المخرج ألا يلجأ إلى خلق الأجواء الغامضة المذكية للخيال والمثيرة للعواطف. كما يدعوه إلى استعمال كل الوسائل المسرحية التي يمتلكها ويرى أنه من الضروري أن توزع الشخصيات إلى مجاميع على خشبة المسرح. وتحريكها لخلق صور جمالية، والكشف عن مجمل منظومة الحركات أمام الجمهور. ففي مسرحية (انتيغونا) لسوفوكليس التي أخرجها في سويسرا، طلب من الممثلين أن يجلسوا على حافة خشبة المسرح أمام الجمهور قبل بدء العرض وأن يتناولوا الساندويش خلال قراءتهم للصحف المسائية، ومن ثم يرتبوا ملابسهم. وعند اقتراب موعد العرض ينهضوا ليتموا استعداداتهم الأخيرة قبل وقوفهم على خشبة المسرح لبدء العرض.

**بريخت والنص المسرحي:**

إن مسرح بريخت الملحمي، مسرح سردي، لا يمثل الأحداث، بل يعرضها عرضا على خشبة المسرح. وبالتالي يجب تذكير المشاهدين في كل لحظة من

لحظات العرض المسرحي أنهم لا يشاهدون أحداثاً حقيقية وقعت لحظة مشاهدتها، بل وقعت في الماضي، لأنهم لا زالوا جلوساً في قاعة المسرح.

لذلك فان هذا المسرح لا يؤمن بالإيهام، ولا يقر الاندماج الكامل. لأن زمننا المعاصر كما يرى بريخت، لم يعد كما كان عليه زمن آبائنا وأجدادنا، حين كان للقدر دور كبير في مجريات الأحداث.

يقول بريخت: "كوارث اليوم لا تقع على شكل خطوط مستقيمة بل على شكل أزمات دورية، و "الأبطال" يتغيرون في كل مرحلة جديدة، إنهم يتبادلون الأدوار وهكذا الخط البياني للأحداث يزداد تعقيداً بسبب الأحداث الخاطئة.

القدر لم يعد القوة الوحيدة، والأقرب إلى الاحتمال الآن أن نجد مجالات قوة ذات تيارات تسير باتجاهات متعاكسة وفي مجاميع الدول يلاحظ ليس فقط تحرك مجموعة ضد أخرى بل وتحرك دولة ضد دولة داخل المجموعة الواحدة، لذلك يرى (بريخت) أن النص على الطريقة الأرسطوطاليسية ما عاد يتناسب مع إنسان هذا العصر المتغير، والذي يعيش في عالم شديد التغير.

فجاء بنصوصه الملحمية قاصداً أهدافاً عملية، يبين من خلالها العلاقات المتغيرة بين الناس. وعبوديتهم للظروف السياسية والاقتصادية، وبالتالي إيقاظهم للثورة على هذه الظروف المفروضة، والتصدي عملياً لتغييرها من خلال تعليمهم وتوعيتهم فوظيفة المسرح عنده لا تتمثل في تصوير الأوضاع غير الطبيعية في العالم، بل إقامة الأوضاع الطبيعية.

ولا يعتمد بريخت في نصوصه على الأسلوب التعليمي حسب، بل الترفيهي أيضاً، لأننا في الوقت الذي نجده يقترب من قاعة المحاضرات التي يحضرها الناس ليستفيدوا من معلوماتها نراه يقترب أيضاً من ساحة السيرك حيث يستمتع المشاهدون بما يرونه دون أن يتقمصوا الشخصيات.

إلا أن الفارق بين المسرح وبين قاعة المحاضرات وساحة السيرك، هو أن المسرح يقدم عرضاً حياً إنسانياً لأحداث تاريخية أو متصورة جرت في الماضي، ولا

يرمي إلى وعظ الناس بقدر ما يرمي إلى تعليمهم واستفزازهم يقول بريخت: "إن الهدف من أبحاثنا يركز على إيجاد الوسائل الكفيلة بإزالة الظروف الاجتماعية المذكورة التي يصعب تحملها".

ولم يرد بريخت من نصوصه أن توفر انعكاساً شفافاً للواقع بإتاحة الفرصة لفهم هذا الواقع حسب، بل أراد منها أن تنقل للجمهور متعة التعلم وتجعل صورة هذا الواقع الذي يتغير تثير عند الجمهور روحاً طيبة أيضاً.

**بريخت والممثل:**

من الناحية الأسلوبية، لا يعد المسرح الملحمي ظاهرة جيدة بأي شكل من الأشكال سيما تشديده على أداء الممثل. هذا التشديد الذي أضفى عليه سمة العرض لا التمثيل، لأنه يرتبط بصفة نسب مع أقدم أشكال المسرح الآسيوي، فبريخت استلهم مصادره من المسرح الشرقي سيما الصيني والمسرح الياباني.

ففي موسكو عام (1935)، تعرف بريخت على المسرح الصيني عن طريق أحد الممثلين الصينيين المشهورين ويدعى (سي لانغ فنغ)، وكتب دراسة عنوانها (أثر التغريب في أداء الممثلين الصينيين). وهي دراسة نشرت لأول مرة عام 1936 باللغة الانكليزية.

وتأثر (بريخت) بمسرح (النو) الياباني بعد أن ترجمت صديقته (اليزابيث هاأويتمان)، عدداً من الأعمال المسرحية اليابانية نقلاً عن ترجمات انكليزية أيضاً.

وقد أعجبته المسرحيات اليابانية، لأنها تقدم في حيز خال من المناظر المسرحية تقريباً وأداء الممثل فيها مؤسلبا، ووجهه خالياً من أي تعبير أو مقنعاً، وقطع الديكور قليلة جداً، ولها دلالات مباشرة، وبشكل عام كانت هذه المسرحيات تتميز بالبساطة. لذلك كان المسرح الملحمي يتألف من اندماج عنصرين هامين

رئيسيين هما العنصر الشكلي، والعنصر الفكري، ويرى بريخت أن من غير الممكن الفصل بينهما.

إن عرض الشخوص والأحداث عرضاً على خشبة المسرح، وابتعاد تقمص الممثلين لهذه الشخوص أطلق عليه اسم (التغريب) وهو ما ينفي عن الممثل صفة التمثيل، ويحوله إلى مجرد عارض للأحداث رغم أن الممثل لا يتحتم عليه القيام بدوره التمثيلي والإجادة فيه، بل عليه وهو يجيد دوره أن يبتعد عنه جهد طاقته.

إن التغريب يعني الخروج عن الأمور المألوفة في الفعل المسرحي، فالأمور غير المتوقعة تحدث فجأة، والتسلسل المعتاد للأحداث ينتفي وجوده، وينفصل الممثل عن دوره، لا بمعنى تناقضه مع دوره، بل عرضه لهذا الدور، وكأنه يعرض حادثة معينة، أو يرويها، أو يتساءل عنها، محركا ذهن الجمهور بطريقة الاستفزاز لمحاكمته عقلياً، وليتخذ الجمهور نفسه القرارات الحاسمة، أو يجيب عن تلك التساؤلات.

ويهدف (التغريب) إلى تحويل الأشياء المدركة والاعتيادية إلى أشياء خاصة ملفتة للانتباه بشكل مفاجئ، وتصبح الأشياء البديهية أشياء غامضة بهدف أن تصبح أكثر فهماً وإدراكاً. ومن أجل التوصل إلى هذه الحالة. دعا (بريخت) إلى نبذ التصور المتعارف عليه، وهو أن الأشياء المألوفة لا تحتاج إلى إيضاح. فالتغريب اذا "…. هو تقنية تناول الأحداث الاجتماعية الإنسانية المطلوب تصويرها وتسميتها على اعتبارها شيئاً يدعو للتفسير والإيضاح، لا مجرد أمر طبيعي مألوف. والعرض من هذا (التأثير) هو السماح للمتفرج أن يلجأ إلى النقد بشكل بناء من وجهة نظر اجتماعية". إن تغريب أية حادثة ببساطة يعني تخليص تلك الحادثة من بديهيتها ومألوفيتها واستبدالها بالدهشة أو الفضول. والعالم إذا عرض على أنه غريب، فلابد أن يوقظ الرغبة في المشاهد على تغييره.

وهنـاك عصـر آخـر مـن أسـلوب الأداء الجديـد عنـد (بريخـت) وهـو (الجسـت GESTOS) وهـي الحركـات أو الإيمـاءات الاجتماعيـة. والحركـات لا تعني فقط حركة الممثل العادية إنما تصرفاته وردود أفعاله وألعابه الجسمانية.

و (الجست) هنا تعني: الحركة والكلام والموقف والموسيقى، التي تنكشف ليس فقط بالوسائل السيكولوجية، بل عبر التصرفات والحركات أيضاً.

و (بريخـت) يبتعـد عـن المناقشـات الطويلـة أثنـاء التـدريبات، سيما الـتي تتعلق بالجانب السيكولوجي. ويتحدث مع ممثله بصوت عال، ويصرح بمقترحاته من صالة الجمهور ليسمعها الجميع، مع بقائه على طبيعته الهادئة. وحين يقترح أحدهم بمقترح جيد يوافق عليه في الحال، ويذكر اسم صاحب الاقتراح أمام الجميع أيضاً ناشداً من ذلك إضفاء صفة الجماعية على العمل.

ولا يدعى (بريخت) أنه يعرف كل شيء عن المسرحية أفضل من الممثلين، ويتخذ موقف غير العارف، مما يعطي انطباعاً بأنه لا يعرف فعلاً مسرحيته معرفة جديدة. إنه يحاول من ذلك تعليم الممثلين، كيفية عرض المسرحية على المسرح إنه يحاول فقط أن يكتشف من خلال التدريبات.

يقوم التكنيك الإخراجي عند (بريخت)، على أن الممثل يجب ألا يؤدي دوره كما لو كان يجسد الشخصية التي مثلها، بوصفة راوية يسرد أفعالاً قام بها شخص آخر في زمن سابق، فالممثل إذا أراد أن يؤدي دور إنسان يتألم يفعل ذلك بمعزل عن تقمص الشخصية "وكأنما يقول للمشاهد: "أنظر! هذا الشخص الذي اؤدي دوره يتألم، ولكن مهلاً: حذار أن تندفع فتتوحد به وتتألم معه، لأن ذلك لا قيمة له. المهم هو أن نعرف، أنا وأنت، ما الذي يجعله يتألم، ثم نفكر معاً ونتدبر، ونعمل ملكاتنا الناقدة، فإذا ما اقتنعنا بآلامه، ذهبنا نبحث عن مسبباتها في وجوده الاجتماعي حتى نعمل معا على إزالتها.

بيد أنه لا يتعين على الممثل وهو يعرض الشخصيات على خشبة المسرح أن يرفض نهائياً وسائل التقمص. أي أنه لا يسمح للمثل أن يتقمص الشخصية بصورة كاملة، انه يعرضها ويصور طريقة تصرفها بقدر معرفته بالناس، من غير أن يوحي أنه قد تقمص الشخصية بصورة كاملة. انه ملزم فقط بعرض الشخصية، لا أن يعيش الشخصية. ولمنع عملية التقمص الكامل للشخصية. ارتأى (بريخت) أن يستند الممثل على وسائل ثلاث، تمكنه من ذلك:

1. النقل على لسان الشخص الثالث.
2. النقل بالزمن الماضي.
3. قراءة الدور إلى جانب التعليمات والملاحظات.

ويتعين على الممثل أن ينسى ما تعلمه عندما كان يحاول أن يحقق بواسطة تمثيله الاندماج الانفعالي بالشخصيات التي يتقمصها، وعليه أن يتحرر من الرخامة في الإلقاء والتي تشغل المشاهد من استيعاب معنى الكلمات، بل عليه أن يضفي على صوته وفرة في الزخرفة الصوتية. كما يطلب منه أن يقدم عملية التمثيل بوصفها مشهداً فنياً، وان لا يخدع الجمهور، كما لو أن الواقف على خشبة المسرح ليس الممثل، بل الشخصية المتخيلة. وألا يخدع الجمهور كما لو أن ما يجري على المسرح. إنما يجري للمرة الأولى والأخيرة، وأن الدور الذي أسند إليه لم يكن مدروسا من قبل.

وينصح (بريخت) الممثل حين قراءة دوره أن يتبع الخطوات الآتية:

1. ألا يتناول دوره باستعجال.
2. أن يختار في الحال النبرة الطبيعية جداً لنصه.
3. أن يختار أكثر الوسائل ملائمة لإلقائه.
4. أن يتأمل مضمون النص بوصفه شيئاً غير طبيعي.

5. أن يخضع دوره للشك ويضعه جنباً إلى جنب مع وجهات نظره المتعلقة بالمسائل العامة.
6. أن يتصرف كانسان تبدو أمامه كل هذه الأشياء مدهشة.

إن على الممثل أن يتذكر جميع الانطباعات الأولية والصعوبات والاعتراضات والارتباكات التي تعرض لها عند الصياغة النهائية للشخصية لأن هذه الشخصية وكل الأشياء التي مر بها الممل ستعمل على إقناع الجمهور بقدر ما تعمل على إثارة دهشته. ومن أجل ذلك وجب أن تسير دراسته للمسرحية وإتقانه لدوره، جنباً إلى جنب مع دراسته وإتقان زملائه الممثلين.

ويرى (بريخت) أن على الممثلين أن يتبادلوا الأدوار خلال التمارين، من أجل أن تتلقى الشخصيات من بعضها البعض ما هو ضروري لكل منها، والسبب في ذلك يعزوه (بريخت) ألا تجبر شخصية الممثل البارز أو النجم بقية الشخصيات الأخرى على خدمته لأن شخصيته ستبدو مخيفة تهيمن على بقية الشخصيات وتدعوها إلى أن تصغي إليها باحترام. فضلاً عن مساعدة كل ممثل بأن يرى دوره من خلال أداء بديلة من الممثلين. لذلك نجد أن شخصية الممثل تبقى مميزة لا تشبه غيرها بما تمتلكه من ملامح خاصة، ويكون الممثل شبيهاً بمن يجلسون في الصالة.

كان (بريخت) يدعو الجمهور إلى أن يفكر أثناء العرض المسرحي وان يشعر، لهذا كان يطلب من الممثلين ان يعرضوا الحديث لا ان يتقمصوا الشخصيات ومن أجل تحقيق ذلك، عمد إلى قطع بعض المشاهد قبل أن تبلغ الذروة، لخلق إحساس بالمسافة بين الجمهور والحدث، وإثارة الدهشة عند الجمهور، كما طالب الجمهور أن يبقى متيقظاً، مفتوح العيون، يراقب ما يحدث أمامه بتجرد من العاطفة ليفكر ويقرر ليصل إلى حالة التعبير المطلوب بدلا من استغراقهم في الأحداث وتوحدهم مع الشخوص والتعاطف معهم واستنفاذ القدرة على الفعل. انه لا يريدهم أن يكونوا أداة منفعلة تتلاعب بها الإيحاءات والتخدير. بل قوة تتسم بالإدراك والوعي، لتقيم وتدرس وتبحث لأن الإنسان عنده ليس كائنا ساكناً لا يتغير، بل قوة قابلة للتغيير وقادرة على التغيير معاً.

و (بريخت) يرى في الجمهور عنصرا منتجا، يلعب دوراً أساسياً في فن المسرح، فالمسرح عنده ماهية متكاملة تزدهر بازدهار عناصره المختلفة، ولا يمكن للجمهور أن يكون أقل من هذه العناصر ومن أجل أن يتطور فن المسرح، لابد من تطوير الجمهور وجعله عنصرا منتجا، يقف موقف الناقد للأحداث لا المتلقي الغارق بالإيهام، يقول بريخت: ".. إن الشخص الفرد كمشاهد يجب أيضاً أن يتوقف عن كونه مركز اهتمام المسرح. إنه لم يعد شخصية خاصة". يتكرم "على المسرح بزيارته له، ويتكرم بموافقته على إن يلعب الممثلون أمامه دوراً معيناً انه لا يفعل ذلك وهو يستهلك عمل المسرح، انه لم يعد الآن مستهلكا، لا انه نفسه يجب أن يكون منتجا، فالعرض بدونه، على اعتباره مشاركا فعالا لا يشكل إلا نصف عرض ... ان المشاهد الذي استدرج إلى العرض المسرحي يجب أن يكون مشاركاً في المسرح.

ومن أجل المشاركة وجب عليه التخلص من الفردية، لأن مسرح الفرد - كما يرى بريخت - يصور المشاهد كفرد لا يحمل للجمهور سوى الخيبة.

**بريخت والفضاء المسرحي:**

انطلاقاً من فلسفة (التغيير) التي دعا إليها (بريخت)، والتي يرى بموجبها أن العالم يتغير باستمرار، وليس هناك شيء ثابت أبداً، فقد طالب مصمم المناظر المسرحية أن يعكس هذه الرؤية على خشبة المسرح، ليراها المشاهد واضحة أمامه على المسرح لتعينه على فهم العالم الذي يعيش فيه، بان يستعيض عن المناظر المسرحية الثابتة، بأخرى متحركة يتم تحريكها ونقلها إلى أي مكان يشاء فوق أرضية المسرح. وان يستعيض بمؤخرة المسرح. بشاشة كبيرة يعرض عليها أفلاماً سينمائية تتناسب وأحداث العرض المسرحي. ويستخدم اليافطات والإحصائيات والصور الفوتوغرافية، بوصفها عنصرا مشاركاً في الحدث. ويستعيض عن الكواليس الجانبية بالأوركسترا ويحول السقف إلى رصيف متحرك. ويسحب مكان التمثيل إلى وسط الصالة ليوحد بين الممثل والمشاهد. وحَذَّره أن يضع قطعة ديكورية في مكان ثابت إلى نهاية العرض، وحذره أكثر من أن يغير مكانها دون سبب.

ويـرى (بريخـت) أن أفضـل طريقـة لتصـميم الـديكور هـي أثنـاء إجـراء التمارين مع الممثلين، إذ أن أهم شرط لتصميم المنظر المسرحي العملي والناجح، هو أن لا ينهي المصمم تصميماته المنظرية قبل بداية التمارين. بل الأجدر به أن يسترشد بآراء وأفكار فريق العمل المسرحي. ويرفض (بريخت) وجود الستار في مسرحه، من أجل إتاحة الفرصة للمشاهدين أن يروا استعدادات الممثلين مباشرة، قبل بداية العرض المسرحي. يقول (بريخت) شعراً: "... ارفعوا ستار مسرحي، لا تخفوا خشبة مسرحي وراء ستار، دعوا المشاهد وهو مضطجع في مقعده يرى الاستعدادات النشطة، التي تجري من أجله ببراعة ودهاء ! دعوه يرى قمرا من صفيح يدلى من أعلى بأسلاك رفيعة. أو سقفاً يحمله العمال. إلى خشبة المسرح. لا تدعوه يرى أكثر مما ينبغي، ولكن دعوه يرى أكثر مما ينبغي، ولكن دعوه يرى شيئا، وحتى يدرك أننا لسنا سحرة بل مجرد عمال، يا رفاق".

لذلك نجد عنده، ان المناظر المسرحية أو (القطع الديكورية) تتراوح بين الكاريكاتيرية الساخرة، وأقصى درجات البساطة والتجريد في المنصة العارية التي تحتضن الجوقة والشخوص والفرقة الموسيقية.

ويعد (كاسبار نيهير) من أبرز مصممي المناظر المسرحية الذين اعتمد عليهم (بريخت) في عروضه المسرحية وكانت طبيعة هذه التصاميم تعتمد على تغريب مكان الحدث، فمثلاً أراد أن يصور مشهداً يدور في أحد المصانع فلا يتوقع المشاهد أن يرى ديكورا يصور المصنع بتفاصيله المعقدة، بل يضع بدلاً عنها "... يافطة تشير إلى مستوى الأجور، صورة للمالك، صفحة من كاتلوغ وضعت فيها المنتوجات الأكثر نمطية، وربما صورة تمثل العمال وهم يفطرون يوم الأحد في كانتين الإدارة".

ولم يكن هدف المصمم، هو خلق الإيهام من خلال تصميم المنظر المسرحي بل يكتفي بالإشارة فقط إلى مكان معين تدور فيه الأحداث، فضلاً عن الإشارة إلى الحركة الديناميكية للأفكار التي تدور خلالها الأحداث التي تجري، مستعيناً بالصور التي تظهر على الشاشة الخلفية. ولم يعد دور المنظر المسرحي يقتصر على تفسير النص، إنما أصبح مرتبطاً بالحدث المسرحي، ليكشف عما يعجز عن كشفه الحوار، بوصفه -المنظر المسرحي- عنصراً مهماً من عناصر الفضاء المسرحي. لذا يتضح "أن ديكور كاسبارنيهير لم يقصد إعطاء تصور خادع لمكان محدد، ولكنه كان يأخذ موقفا في الأحداث: يثير، ويحكي، وعلن، ويذكر، مكتفيا بالإشارة التلخيصية إلى الأثاث والأبواب .. الخ. وفي حدود العناصر التي تشارك في اللعب، وبمعنى آخر، العناصر التي بدونها تتوقف الأحداث أو تتواصل بشكل مختلف".

أما الإضاءة فقد فضل (بريخت) الإضاءة الفيضية القوية، ورفض استخدام الإضاءة بهدف خلق مؤثرات مسرحية أو جو معين. وفلسفته في ذلك يعزيها إلى إبقاء المشاهدين يقظين ومتحفزين، لمراقبة العرض المسرحي، لأن الإضاءة المعتمة تؤدي إلى تسلل النوم إلى جفونهم.

يخاطب (بريخت) مهندس الإضاءة بقوله:

أعطنا المزيد من الضوء يا مهندس الإضاءة! لأنه كيف يتسنى لنا نحن كتاب المسرح وممثليه أن نقدم رؤيتنا للعالم في العتمة والظلال؟

إن ضوء الغسق الخابي يجعل النوم يتسلل إلى الجفون، ونحن في حاجة إلى يقظة مشاهدينا بل تحفزهم لمراقبتنا، وحتى إذا ما أصروا على أن يحملوا فليحملوا في ضوء غامر".

وقد أمعن (بريخت) في كسر الإيهام بأن وضع أجهزة الإضاءة، سيما الكشافات منها على خشبة المسرح، وبمرأى من المشاهدين، من أجل إتاحة الفرصة للمشاهدين ليرى كل واحد منهم ردود فعل الآخر، خلال مجريات الأحداث.

مما تقدم يمكننا أن نخرج بعدد من الاستنتاجات التي تحدد سمات عمل هؤلاء المخرجين وبالتالي سمات عمل من تأثر بهم من المخرجين الآخرين الذين أتوا من بعدهم:

1. **النص المسرحي:**

تعامل (الدوق ساكس ما يننغن) مع النص على أساس سعيه إلى التعبير الصادق عن روح النص. أي الالتزام بأفكار المؤلف التزاما دقيقا بوصفه مفسرا للنص المسرحي. وهذا ما ألهم مخرجون آخرون في السير على هذا النهج. منهم من هو داخل ألمانيا كالمخرج (أوتوبراهم) أو خارج ألمانيا كالمخرج (اندريه انطوان) في فرنسا، والمخرج (قسطنطين ستانسلافسكي) في روسيا.

في حين تعامل المخرجون (راينهاردت)، (بسكاتور) و (بريخت) مع النص المسرحي على أساس ما يوحي لهم هذا النص من أفكار جديدة يترجمونها إلى أشكال وصور وحركات على خشبة المسرح... وعملوا على الحد من طغيان الكلمة المنطوقة، والتأكيد على الحركة.

وبذلك نجد أن (الدوق) اختلف عن (راينهاردت) و (بسكاتور) و (بريخت) في تعامله مع النص المسرحي. حيث أن (الدوق) كان يمثل الواقعية في اتجاهه الإخراجي في حين أن المخرجين الاخرين كانوا يمثلون الاتجاهات المعارضة للواقعية كالتعبيرية والرمزية والملحمية.

## 2. الممثل:

### أولاً: الدوق ساكس ما يننغن:

أ) تعامل (الدوق) مع الممثل على أساس تبني الشخصية وتجسيدها تجسيداً كاملاً على خشبة المسرح، إذ أنه سعى إلى أن تتماثل هيئة الممثل مع هيئة الشخصية.

ب) أعطى الممثل أهمية كبيرة في العرض المسرحي وجعله الوحدة الأساسية للصورة المسرحية.

ج) ساوى في الأهمية بين جميع الممثلين، فلم يعد هناك ممثل للأدوار الرئيسة وأخر للأدوار الثانوية.

د) ألغى فكرة الممثل البطل (النجم).

ه) اهتم بتدريب المجاميع (الكومبارس) مثلما اهتم بممثلي الأدوار الرئيسة.

### ثانياً: ماكس راينهاردت:

تشابه المخرج (راينهاردت) مع المخرج (الدوق) في جميع النقاط التي وردت أعلاه فضلاً عن أنه كان يحدد حركات الممثلين مسبقاً في (نسخة الإخراج) وقبل بداية التمرين ويفرض عليهم أن يتبعوا إرشاداته بدقة.

### ثالثاً: أروين بسكاتور:

أ) لم يعط (بسكاتور) أهمية للممثل إذ أنه كان يحلم أن يعمل حتى بدون ممثلين ولم يوفق في تحقيق مسعاه.

ب) أراد من الممثل أن يكون هاوياً أكثر منه محترفاً.

ج) ساوى في الأهمية بين أصحاب الأدوار الرئيسة والثانوية.

## رابعاً: برتولد بريخت:

أ) لم يطلب من الممثل أن يجسد الشخصية، إنما يقدمها فقط، أي أنه نفى صفة التمثيل ليصبح الممثل عارضاً للأحداث، وراوية لها، وفي هذا اختلف عن المخرجين الآخرين.

ب) شجع الممثل على طرح المقترحات البناءة أثناء التدريبات، حيث أنه يذكر اسم صاحب المقترح الجيد أمام الجميع بهدف إضفاء الروح الجماعية على العمل.

ج) رفض المناقشات الطويلة أثناء التدريبات سيما التي تتعلق بالجانب السيكلوجي.

د) رفض (بريخت) أن يقوم الممثل صاحب الدور البارز بإجبار بقية الممثلين على خدمته.

ه) يرى (بريخت) أن على الممثلين أن يتبادلوا الأدوار خلال التمارين، من أجل أن تتلقى الشخصيات من بعضها البعض ما هو ضروري لكل منها.

### 3. الفضاء المسرحي:

## أولاً: الدوق ساكس ماييننغن:

أ) سعى الدوق إلى وضع حل للتناقض الحاصل بين المنظر المسرحي المرسوم خلف الممثل، والممثل الحي الذي يتحرك على خشبة المسرح. فاستخدم ديكورا قريبا من الواقع أدخل فيه السلالم والمدرجات والمرتفعات، ليربط بينه وبين مجموعات الممثلين وليخلق انسجاماً بينهما.

ب) أصر على أن تجري التمارين المسرحية بحضور المناظر المسرحية منذ البداية.

ج) اهتم بالعلاقة بين المساحات والزوايا المختلفة لخشبة المسرح وحركة الممثلين عليها.

د) سعى إلى تحقيق الدقة التاريخية في الأزياء والأثاث والإكسسوارات، واشترط أن تكون منسجمة مع الواقع وكان يصممها هو بنفسه.

ه) سعى إلى استخدام الأزياء والأثاث والإكسسوارات الحقيقية منذ الأيام الأولى للتمارين.

و) سعى إلى خلق الإيهام على خشبة المسرح.

## ثانياً: ماكس رينهاردت:

أ) سعى إلى كسر الإيهام على خشبة المسرح فأزال الستارة الأمامية، وجمع بين المنصة والصالة.

ب) اشتهر باستخدامه للمنصة الدائرية المتحركة.

ج) لم يعد يكتفي بالمسارح التقليدية وراح يقدم عروضه خارجها في أماكن واسعة وفسيحة، نظرا للأعداد البشرية الكبيرة التي استخدمها في التمثيل.

د) تميز بالبذخ والإسراف في تحقيق المناظر المسرحية والملابس والإكسسوارات من أجل إبهار الجمهور.

ه) اهتم بالطرازية في المنظر المسرحي والملابس والإكسسوارات ولم يهتم بتاريخية الأحداث وبهذا يخالف عمل (الدوق).

و) يرى (راينهاردت) أن لكل مسرحية أسلوبها الخاص في تنفيذ فضائها المسرحي.

## ثالثاً: اروين بسكاتور:

أ) على العكس من (راينهاردت) كان (بسكاتور) يسعى إلى استثارة النقاش عند الجمهور، بدلاً من إثارة الإبهار والإعجاب، ومع ذلك فقد كانت عروضه المسرحية تحظى بإعجاب الجمهور.

ب) سعى إلى تقديم عروضه المسرحية في بناية مسرح تتسع لأكبر عدد ممكن من المتفرجين، لا من أجل التنوع في الأساليب كما هو عند راينهاردت، بل من أجل دخول الجمهور ذوي الدخل المحدود بأجور زهيدة.

ج) استخدم في مسرحه الأسلوب الملحمي بشكل بسيط ومباشر، ومضاد للتعبيرية وبذا اختلف عن أسلوب (راينهاردت).

د) التقى مع (راينهاردت) في أنهما سعيا إلى جعل الجمهور عنصراً مشاركاً في العرض المسرحي.

ه) التقى مع (راينهاردت) في انهما استفادا من التقدم العلمي والتقني مستخدمين الإضاءة الكهربائية والآلات الثقيلة المعقدة كالرافعات، وخشبات المسرح الدوارة والمنزلقة ومسارح المصاعد، والأحزمة الناقلة المتحركة طولاً وعرضاً وعمقاً.

و) استخدم الأفلام السينمائية والشرائح الفلمية والفانوس السحري والشعارات المكتوبة المتدلية من إطار فتحة المسرح والإضاءة الكشافة الموجهة للجمهور وأصوات السيارات على الخشبة ومكبرات الصوت، ولوحات الإعلان، والابتكارات الميكانيكية محاولا الربط بين خشبة المسرح وصالة الجمهور لتأكيد الجانب السياسي والثوري والتمردي في آن واحد.

ز) سعى إلى كسر الإيهام على خشبة المسرح وفي هذا اتفق مع (راينهاردت) وخالف (الدوق ساكس ما يننغن).

## رابعاً: برتولد بريخت:

أ) التقى مع كل من راينهاردت وبسكاتور في سعيهما إلى جعل الجمهور عنصرا مشاركا في العرض المسرحي بأن رفض وجود الستارة الأمامية وجعل المنصة تصل في بعض الأحيان إلى وسط الصالة من أجل التوحيد بين الممثلين والجمهور وفي هذا اختلف مع (الدوق).

ب) التقى مع (بسكاتور) في سعيه إلى استخدام الأفلام السينمائية والشرائح الفلمية والفانوس السحري والشعارات المكتوبة.

ج) اختلف مع (راينهاردت) و (بسكاتور) في أنه لم يسع إلى استخدام الآلات الثقيلة المعقدة كالرافعات وخشبات المسرح الدوارة والمنزلقة ومسارح المصاعد والأحزمة الناقلة وما شابه ذلك وكان يدعو إلى منظر مسرحي بسيط يسهل تغيره بين المشاهد لأن فلسفته كانت قائمة على مبدأ (التغيير) وكان يحذر من وضع قطعة ديكورية في مكان ثابت إلى نهاية العرض، وحذر أكثر من أن تتغير هذه القطع الديكورية دون سبب. وفي هذا اختلف أيضاً مع (الدوق).

د) يرى بريخت أن أفضل طريقة لتصميم الديكور هي أثناء إجراء التمارين مع الممثلين لا قبلها لأنه لا يسعى إلى تجسيد الواقع وفي هذا اختلف مع "الدوق" أيضاً.

## الفصل الثامن

# آراء في المسرح



# الفصل الثامن
# آراء في المسرح

نستهل مقدمتنا بقول، "لمارتن آسلن": (إن أي كتاب يؤلفه بيتر بروك وكل تجميع لنظرياته ووجهات نظره عن المسرح لا بد أن يكون حدثا مهما. و"المكان الخالي" كتاب رائع ومثير وذكي، وكيف لا يكون كذلك لا سيما وانه صادر عن ذهن حاد متوقد، وقد كتب أيضا بأسلوب جذاب جدا وبشكل يصلح للقراءة إلى ابعد حد)[1].

إن "الفضاء الخالي" ضروري جدا ليس فقط بالنسبة لأولئك الذين يعبدون المسرح ويعشقونه وإنما هو أيضا ضروري لأولئك الذين لا يحبونه. انه ضروري ومهم أيضا للذين يعملون في حقل المسرح مثلما هو ضروري ومهم جدا أيضا لأولئك الذين يتفرجون عليه ويتتبعونه. إن هذا الكتاب يحتوي على الكثير من الاسئلة والأجوبة المفتوحة والمغلقة، التي تتعلق بالمتفرج، بالممثل، وبالمخرج، والتي بفضلها يستطيع المسرح، المكتوب وغير المكتوب، أن يعيش. إن العنوان الأصلي للكتاب هو "الفضاء الخالي Theemptyspace؛ ولكن كان يمكن أن يطلق عليه اسم "الفضاء الذي يجب أن يُملأ". فبالنسبة لبيتر بروك، إن المكان المثالي الذي يمكن أن يحقق تواصلاً حقيقياً، مازال لم يُعثر عليه.

ولد بيتر بروك في لندن عام 1925. وتعلم في مدرسة كرشام في (ويستمنستر) وفي كلية (ماجدلين) في اكسفورد. ولقد ولد مسرحيا وفنيا سنة 1946، عندما بدا يقدم للمسرح والسينما أعمالا تلو أعمال، يمكن أن نذكر منها: الكوخ الصغير، بيت الزهور، الزيارة، يرما الرقيقة، الديك المقاتل، مارا- صاد، أوبرا فاوست، كارمن، المهابارتا، مؤتمر العصافير، الملك لير، حلم ليلة صيف، العاصفة، وأعمالاً أخرى لشكسبير حيث اخرج لهذا المؤلف لوحده ما يقارب العشر مسرحيات. عدا أعماله السينمائية: سيد الذباب، الملك لير، كارمن، مارا- صاد،

(1) مارتن اسلن، مقدمة كتاب الفضاء الخالي، تأليف بيتر بروك، ترجمة سامي عبد الحميد، مطبعة جامعة بغداد، 1983.

الخ.... لقد كان اهتمام بروك منصبا منذ البداية على المسرح والسينما في آن واحد. ولعل هذا أهم ما يميز انشغالاته الدائمة في المجالين، ويفسر اندفاعاته المستمرة في البحث عن كل ما هو جديد. فهو يمقت التكرار، وكل ما هو ثابت غير متحرك، ويبتعد عن كل ما هو مؤكد، ويعتقد إن كل شيء يجب أن يخضع للامتحان والتطبيق لكي يعاد اكتشافه من جديد.

لهذا نراه منذ بداية حياته الفنية وهو يرفض هيمنة النظريات والعقائد الجامدة، ويحاول قدر ما يستطيع أن لا يتقيد بأي اتجاه أو مذهب مسرحي سواء كان ذلك مسرحيا، سياسيا أو فيلسوفيا.

ولقد وصل به التطرف حدَّ إن يتمرد على ما كتبه هو بنفسه في كتاب "الفضاء الخالي"، إذ يقول في كتاب "الشيطان هو الضجر" الذي نقدم له الآن: (لقد ذكرت في أول جملة دونتها في كتابي الفضاء الخالي: "يمكنني أن أتناول أي مكان خال، فأسميه مسرحا عاريا، وكل ما يقتضيه الفعل المسرحي هو أن يمشي شخص عبر تلك الفسحة في حين يراقبه شخص آخر"، إن هذا لم يعد كافيا اليوم، لقد تقادم عليه الزمن، لأننا نحتاج من اجل أن يكتمل الفعل المسرحي ويتفجر إلى شخص ثالث يراقب عملية المرور والمراقبة التي يشترك بها الشخص الاول والثاني الذي يقوم بفعل المراقبة) انطلاقا من هذا المنطق المفتوح على التحول والتغير، يمكننا أن نفهم رفض وتمرد بروك المطلق لأي تخطيط أو أعداد مسبق للإخراج والتمثيل وباقي عناصر العرض.

انه يعتبر المخرج الذي يأتي إلى التمارين المسرحية مع مخططات جاهزة، مخرجاً ميتاً خالياً من الحياة. فهو مع المخرج الذي يعمل على تنظيف حديقة الممثل من الأعشاب الميتة كي لا تقف هذه الأخيرة حجرة عثر في دربه؛ مع المخرج الذي يبحث عن العلاقة المباشرة والواضحة مع الممثل والجمهور؛ مع المخرج الذي يعمل على اكتشاف الفضاء المسرحي، مع الممثل لحظة التمرين، بل وحتى لحظة التقديم نفسها؛ مع المخرج الذي يعمل على تحرير الممثل من كل قيود، ومن كل كليشهات النظرية الجاهزة.

إن مسرح بروك، ليس بمسرح نخبوي، انه يتأسس أولا وقبل كل شيء، على العلاقة الجدلية بين المخرج والممثل والجمهور، على العكس تماما من صاحب نظرية المسرح الفقير "كروتوفسكي" الذي يحبه بروك ويحترمه خير احترام ولكن مع ذلك، هذا لا يمنعه من الاختلاف معه، لان هذا الأخير يعتمد على النوعية ويقوم مسرحه على أساس العلاقة بين المخرج والممثل فقط متجاوزا المتفرج، ذلك السيد الجليل الذي لولاه لما اكتمل أو يكتمل الحفل ولما تفجر الفعل المسرحي. إن المسرح، إذا ما افتقر إلى الجمهور يصبح مفتقرا لوجوده، فالجمهور هو التحدي وبدونه تبقى الصورة كاذبة. أليس كذلك كما يقول بروك؟

## التقسيمات الأربعة للمسرح:

في كتاب الفضاء الخالي الذي يعتبر في نظرنا أهم كتب بروك وأغناها. تحدث بروك عن أربعة اتجاهات في المسرح وأعطى لكلمة المسرح أربعة معانٍ مختلفة: المسرح المميت، المسرح المقدس، المسرح الخشن، والمسرح المباشر.

ويقول في هذا الصدد: (قد تقف هذه الأنواع الأربعة جنبا إلى جنب في بعض الأحيان سواء في "الويست اند WestEnd"، في لندن، أو ساحة التايمز، في نيويورك. وقد يبتعد الواحد عن الآخر مئات الأميال. فنجد المسرح المقدس في وارشو والمسرح الخشن في براغ. وقد يحدث أحيانا أن نستعمل هذه الأنواع الأربعة استعمالات مستعارة وقد يظهر نوعان منهما في أمسية واحدة وفي مشهد واحد، وقد تتزاوج الأنواع الأربعة في لحظة من اللحظات وفي كثير من الأحيان)[1].

---

(1) الفضاء الخالي، بيتر بروك، دار نشر Seuil، 1977، صفحة 25.

## المسرح المميت:

إن اسم هذا النوع من المسرح لوحده كاف لان يدل على اللاحياة، وتفوح منه رائحة الموت، فهو مسرح بلا غد، لا يلامس إلا جزء صغير من المجتمع، هذا الجزء الذي نعرف انه دائما يخطئ في تقييمه للأشياء التي، بموجبه، يجب أن تحترم... لكن المسرح المميت، يحيط الأعمال الكلاسيكية بهالة من الاحترام المزيف باسم الأشياء المكتوبة. لا ينفك بيتر بروك عن ترديد هذا المنطق الذي صار يصطدم في وقتنا الحاضر مع الكثير من الناس الذين يعتبرون المسرح الكلاسيكي هو أدب وثقافة قبل كل شيء وليس عرضاً مسرحياً حياً. ولقد سئل الناقد والمترجم "كي دومور Guy Dumur بيتر بروك، ذات يوم، عن رأيه بمسرح راسين، فأجاب: (أنني لا أستطيع أن أحس واشعر بالقرب من راسين إلا ثقافيا)... وهذا الجواب ليس بالغريب أو المفاجئ، لان تاريخ المسرح بالنسبة "لبيتر بروك" يمر عبر ثلاث قمم: الإغريق، شكسبير، وتشخوف.

ولنرجع إلى المسرح المميت، ذلك المسرح الرديء، والفن غير النقي، الذي يمكن وصمه بأنه "مومس". لأنه يشبه إلى حد كبير المومسات عندما يأخذن الثمن ويقضين اللذة لفترة قصيرة، أي إنه حتى المتعة فيه قاصرة، فاشلة، قائمة على منطق تجاري، البيع والشراء، وهذه العلاقة بحد ذاتها مجردة من العمق الحقيقي للتواصل. بحيث صار بإمكاننا أن نجد المسرح المميت اليوم، وبسهولة في الأوبرا الفخمة وفي الأعمال الكلاسيكية مثلما يمكن العثور عليه أيضا في مسرحيات كل من: موليير وبرشت وشكسبير، وليس هناك مرتع له اخصب من مسرحيات شكسبير تلك التي تمثل من قبل ممثلين محترفين، داخل ديكورات مدروسة، وأزياء فاخرة وموضوعات محلله، تصاحبها الموسيقى، ويبدو داخلها الممثلون، نشطين وممتلئين بالتنوع، ولكن مع ذلك، نقول لأنفسنا لحظة المشاهدة، بالسر والعلن، إن هذا مضجر، كل شيء متوفر فيه إلا الحياة، انه ممل ويبعث على الرتابة، لهذا يجب عدم الرفع من قيمته، لأننا عندما نرفع من قيمة شيء رديء فإنما نخدع بذلك أنفسنا.

يقول بيتر بروك أيضا، عندما نعثر على شكل مسرحي معين، فإن علينا أن لا نقوم بإنتاجه مرارا وتكرارا والى الأبد كما أننا لا نستطيع ذلك أصلا. ويعطي أمثلة على ذلك بحديثه عن عروض الكوميدي فرانسيز، الأوبرا الصينية، مسرح موسكو الفني، لتكرارهم لعروضهم في كل موسم لدرجة إنها ترهق السامعين والمشاهدين بكل ما هو مزيف وحقيقي على حد سواء، لان تكرار الانتاجات المسرحية القديمة بنفس جمودها وقالبها لا ينتج إلا الموت والضجر. إن بيتر بروك يعتقد إن فن المسرح فن زائل، وقتي، عابر: (في المسرح فأن أي شكل جديد سيحمل مع ميلاده عناصر موته ولا بد من إعادة استيعاب كل الأشكال الجديدة والتي تحمل مضامينها الجديدة علامات تأثيرات المحيط).

هل يسمح لنا هذا أن نقول بأن المسرح يجب أن يُفهم بأنه فن عابر وتافه إلى هذه الدرجة؟ بالنسبة لبيتر بروك، إن السرعة التي تجري بها التمارين وتقدم فيها العروض، لأسباب اقتصادية، هي أيضا خطرة وعاجزة أقصى حدود العجز مثلها في ذلك مثل البطء الذي يميز بعض الانتاجات الإخراجية الروسية التي تسئ استعمال الزمن فتقضي اشهرا طوالاً بل سنتين كاملتينْ احياناً في المناقشات والارتجال والدراسات الأرشيفية دون أن تعطي في النهاية نتائج افضل مما تعطيه تلك الفرق التي تتمرن ثلاثة أسابيع. ويذكر في هذا الصدد: (لقد قابلت ممثلا تمرن على دور هاملت لمدة سبع سنوات ومع ذلك لم يقدمه لان المخرج توفى قبل أن ينهي التمرينات).

لهذا يجب أن يكون فن الإخراج مرناً بشكل كاف لكي يقبل أن تطرأ عليه تحولات وتغيرات دائما وبلا انقطاع. إن العرض المسرحي ليس هدفاً بحد ذاته: انه يجب أن يعثر لدى كل متفرج على صدىً خاص. إن إخراج مسرحية معينة يمكن أن يؤثر على المتفرج الإنكليزي في حين يترك الإخراج نفسه ولنفس المسرحية المتفرج الأمريكي في حالة من البرود والذهول.

وهذا يعني إن القناعة التي كانت أمرا صائبا بنفس الإخراج لنفس المسرحية في إنكلترا لم تكن كذلك في الولايات المتحدة الأمريكية بحيث لم يعد لها معنى. إن كل ما يقوله لنا "بيتر بروك" عن الممثل- وخاصة في الجزء الأخير من الكتاب - يكاد أن يكون شيئا نادرا في المعيار الذي يتجاوز فيه وبفاعلية، جميع "المناهج" الأساسية المستعملة في مجال فن المسرح منذ بداية هذا القرن: مدرسة ستانسلافسكي، التي أخذها وطورها أستوديو الممثل، التغريب البرشتي، تنسك غروتوفسكي[1]، وما حملته السينما والتلفزيون من ثمار، الخ....

يقول "بيتر بروك":(في الحياة تبدو الفوارق بين ما هو حي وما هو ميت واضحة، غير إنها في حقلنا تختفي وراء الحجب). في فرنسا، مثلا، يوجد نوعان مميتان لتقديم المسرحيات الكلاسيكية، الاول: تقليدي يعتمد على كل ما هو خاص في السلوك، وتفخم بالصوت وفي النظرة والوقفة أو البوز. والثاني: غير تقليدي لكنه سلفي يقلد الإيماءات الملكية والقيم الإمبراطورية التي اختفت من الحياة اليومية.

بالتأكيد إن هذا التقليد الأعمى الذي يضطلع فيه هذان النوعان من المسرح المميت لا يمت بصلة، لا من قريب ولا من بعيد، بما يفعله ممثل النو[2] No الياباني الذي يرث المعرفة المسرحية من أجداده. فهناك مدلول تستمر صلته بالماضي وأخر تنقطع صلته بالماضي. وممثل النو من النوع الذي تبقى صلته بالماضي مستمرة، لأنه لا يقلد المعرفة المسرحية التي ورثها عن أجداده تقليدا أعمى وخارجياً مثلما فعل ذلك الممثل الشاب الذي شاهد، بيتر بروك في أحد

(1) غروتوفسكي jerzy Grotowiski: مخرج مسرحي بولندي معاصر نادى بنظرية المسرح الفقير التي أسسها على أساس الرجوع إلى جوهر المسرح، إلى اصل نشوئه حيث لم يكن العنصر الأساسي فيه إلا الممثل.

(2) النو No: مسرح ياباني، يحتوي على: الحركات الميم وليس البانتوميم ولكن هذا لا يمنع إن وجد أن يتخلل عروضه، الغناء والرقص، وتصاحبه جوقة وبعض الآلات الموسيقية. ولق عرف هذا النوع من المسرح في القرن الرابع عشر XIV بفضل جهود الممثلين والمعلمين كانت. آمي Kan.ami و زي مي Zeami اليابانيين اللذين لازال حتى يومنا هذا يعملان في حقله.

تمرينات الكوميدي فرانسيز: (وقف شاب أمام ممثل عجوز وراح يقلده صوتا وحركة بشكل متقن وكأنه صورة طبق الأصل منه وهنا يجب أن لا نخلط هذا الاتجاه مع ما يفعله ممثل النو).

ثم عكس التعبيرات التي كانت تستخدم في المسرحيات الكلاسيكية مثل: موسيقية، شاعرية، اكبر من الحياة، بطولية، تعظيم، وورومانسية، على المسرح هو بمثابة عكس وتجسيد وجهات نظر نقدية سلفية ظهرت في فترة زمنية تختلف عن هذه التي نعيشها، وان عملية بناء أي عمل مسرحي في الوقت الحاضر على تلك القواعد والطبخات الجاهزة، يعني القاء النفس في أحضان المسرح المميت الذي يجد ضالته في عامل الاستسلام، والخضوع لقواعد ونظريات بائتة أكل الدهر عليها وشرب.

إن المميت موجود كعنصر في كل مكان في الوضع الثقافي، في العمل الاقتصادي، في حياة الممثل، في الإخراج، في النص، في النقد، الخ... مثلما يوجد داخل المسرح المميت خفقات حياتية مقنعة إلى حد بعيد. لان المسرح المميت لا يعني المسرح الميت فعلا، وإنما هو مسرح فعال بشكل يبعث على الانقباض والغثيان، لهذا السبب بالذات، فأنه قابل للتغير ومواجهة الحقيقة البسيطة التي يدعوها العالم بأسره "المسرح" في كل زمان ومكان.

## المسرح المقدس:

ولكن كيف يمكن أن نموضع الاتصال؟ هل يتوجب علينا أن نبحث عنه في هذا المسرح الذي يطلق عليه بروك اسم "المسرح المقدس" أو غير المرئي؟ هل مازال موجودا حقا في حين يبدو لنا اليوم (... إن مسرح الشك، مسرح القلق، مسرح الإعاقة، مسرح الضجة، أكثر صدقا من مسرح الهدف النبيل)؟ ذلك لأن العثور على المعنى المقدس لا يعني أبدا السقوط ثانية في هوة الأثريات؟ لهذا فأن

ما يتوجب على الممثل، هو أن يتمكن من إزالة الحركات المأخوذة، وبسيكولوجية الطابق السفلي، التي تعترض كل ما هو أساسي وجوهري.

إذن، يطلق بروك تسمية المسرح المقدس على هذا النوع من المسرح من باب الاختصار أو الإيجاز، لأن المسرح المقدس بالنسبة له هو ذلك المسرح غير المرئي الذي يصبح بفعل التجربة الفعالة والمكتشفات الجديدة وامتحان ما توصلنا إليه في السابق إلى مرئياً. إن عملية جعل غير المرئي مرئياً لا تختصر نفسها في حالة تمثال مغطى بقطعة قماش وبمجرد ما نزيلها عنه نكشف عن لا مرئيته، وبهذه الطريقة نكون قد حققنا ما نصبو إليه من مسرح مقدس.

إن الأمر ليس بهذا التصور تماما ولا بهذه البساطة الساذجة، لأن تقديم ما هو مقدس لا يعني الكشف عن ما هو محجوب أو مخفي في الظاهر فحسب وإنما في عملية تقدم الظروف التي تجعل استيعاب كل ما هو غير مرئي أمرا ممكنا للمتفرج.

يقترح بيتر بروك أمثلة على بعض التمارين السهلة جدا التي تمنح النص، والحالة المسرحية معناهما العميق. مشيرا بشكل خاص، إلى مسرح البايوميكانيك[1] Theatrebiomicanique لمايرهولد الذي قدم مشاهد الغرام على الأراجيح - في عرض من العروض لمسرحية هاملت بحيث جعل هاملت يرمي بحبيبته أو فيليا قريبا من المشاهدين وتأرجح هو بحبل فوق رؤوسهم- ولقد تذكر بيتر بروك فعل التأرجح هذا في إخراجه الجميل لمسرحية (حلم ليلة صيف).

(1) البايوميكانيك: نظرية مسرحية وضعها الممثل والمخرج الروسي فيزفولد ما يرهولد 1874-1904) لتدريب جسم الممثل.

إن المسرح غير المرئي هو مسرح اللامعقول ومسرح الوحشية معا، وهو بموجب أرتو الذي يعتبر الحركة المسرحية "إشارة نقوم من خلالها بصنع اللهب/ الشعلة" هو دائما "مسرح القسوة". وربما الذي يقترب أكثر من المسرح المقدس، هو "الواقعة[1] Le happening"، التي بدأت موجتها في الولايات المتحدة الأمريكية. هذه الواقعة التي تنبثق، مبدئيا، بشكل تلقائي، ويمكن أن تقع في أي زمان ومكان، لا يحدها الوقت بحدود، يمكن أن تستغرق أي وقت، ويمكن أن تختصر نفسها بدقائق محدودة، وباختصار مفيد، ليس هناك متطلبات محددة لحدوثها.

مثلما ليس هناك ممنوعات، يجوز فيها كل شيء جائز، بضربة واحدة أو بانفجار واحد يمكن أن تتهدم الكثير من الصيغ البالية، مثلما تستطيع فيها أن تلتقي ماكنة للخياطة ومظلة مطرية حول طاولة للنقاش وتتحاوران لكي تؤثرا في استجابات المتفرج فيستثار فجأة ويصبح أكثر انفتاحا، وأكثر يقظة وأكثر تحفزا لأنها تجعله أكثر قدرة على تحمل المسؤولية التي يشترك فيها الممثل والمشاهد.

ولكن هذه "اليقظة" التي يتمناها البوذي أيضا، هل هي كافية لتحقيق ما نحتاجه؟ وجواب بيتر بروك (لا) بالطبع. لأن الواقعة تؤمن، وبسذاجة، بأن الصرخة التي تطلق بكلمة (استيقظوا) تكفي، وإن الدعوة التي يعبر عنها بكلمة (عيشوا) تمنح الحياة. إن ما نحتاجه في الحقيقة، أكثر بكثير من ذلك ولكن ما هو على وجه التحديد؟ لكي نقف على حقيقة الأشياء، لا بد من البحث في جهة تكوينية و إعدادية أكثر تعقيدا.

---

(1) Le happening الواقعة: عمل تمثيلي أمريكي الأصل يتطلب اشتراك الجمهور فعليا في التمثيل، وتكون الغاية منه إثارة أحداث تؤدي إلى خلق اثر فني مرتجل.

يجب البحث في: باليهات ميرس كيننغ هام MerceCunningham[1]، حيث التدريبات العالية، والانضباط الصارم ليكون راقصوه أكثر إدراكا للتيارات الجديدة التي تتدفق داخل الحركة، وتبحث في مسرحيات صموئيل بيكت السوداء التي على سوادها فيها ضوء؛ وفي عروض جيرزي غروتوفسكي "ذلك المنظّر الحالم الذي يسعى لتحقيق هدف مقدس من خلال المسرح." إن الصمت لدى راقصي ميرس كيننغ هام الذي يحتوي فوضى أو نظاماً، تنسيقاً أو تخبطاً، يسكت الجميع ويتحول فيه المخفي إلى غير مخفي، ورموز صموئيل بيكت الصادقة، ومفهوم القدسية النقية لدى ممثلي غروتوفسكي، تحرض وبشكل مستمر على التأليه والتسخيف في آن واحد.

وتعتبر مسارح هؤلاء الثلاثة مسارح نخبة من ناحية ظروفها، وشروطها، لهذا نادرا ما تمتلئ صالة عروضهم بالمتفرجين. فغروتوفسكي مثلا، يقوم باختيار جمهوره بنفسه، ولا يزيد عدد متفرجيه على الثلاثين فرداً، لأنه مقتنع بان المشاكل التي تواجهه وتواجه الممثل عظيمة جدا بحيث لا يمكن معها استقبال جمهور واسع وآلا أدى ذلك إلى إرباك العمل.

إذا كان قد انتهى الفصل المكرس عن المسرح غير المرئي في الاستدعاء الجميل "للفودو[2] Voodo" الهاييتي، فأننا نشعر مع ذلك بأن بحث "بيتر بروك" عن المقدس عميق جدا بشكل غير متناهٍ، فالأمثلة التي استعملها مثل: الواقعة، ارتو، كيننغ هام، بيكت، غروتوفسكي، والمسرح الحي، بالنسبة له بمثابة مراحل لا اكثر ولا اقل، بحيث نشعر، أن المشروع، الذي سيصالح به بروك، بين الأرض والسماء، بين المشاهد والممثل وبدقة وتفصيل اكبر، بيننا وبين أنفسنا، واسع وكبير جدا.

---

(1) ميرس كيننغ هام Merce Cunningham: راقص ومصمم بالية أمريكي معاصر.

(2) الفودو Voodo: ديانة يعتنقها في العادة أهالي جزر هاييتي.

**المسرح الخشن:**

وهكذا ننتقل من المسرح اللامرئي، الذي يحدث في وقتنا الحاضر من خلال السخرية واللامعقول إلى المسرح الخشن الذي يتأسس على القذارات: ولا يقع بالضرورة داخل مسرح، وإنما داخل العربات، والناقلات أو على المنصات الخشبية. إن (القذارة والوحشية ظاهرتان طبيعيتان، مثلما يقول "بيتر بروك"، والغرابة عمل مفرح). بماذا يحلم بيتر بروك على وجه التحديد؟ انه يحلم بمسرح شعبي حقيقي، يقف ضد التسلط، ضد التقليد والفخفخة وضد التظاهر، وبكل تأكيد، انه يحلم، بالسيرك، والبهلوانية. ولكنه يحلم أيضا "بقصة الحي الغربي West side Story" ومسرحية "الملك ابو للفريد جاري". انه يحلم أيضا بمسرح رافض، والذي يحتذي به كنموذج أدبي هو مسرح برشت - شرط أن لا يُجَمَّدَ بالمقابل من قبل أحد تلاميذه المخلصين جدا الذين يتتبعونه حرفيا. لقد صار مثال "جون ليتلورد" يتصاعد في هذه السنوات الأخيرة التي من خلاله تقوم هذه الكاتبة الفرنسية، بنقد لاذع لحرب عام 1914 عندما تقول في إحدى مقاطع مسرحيتها (آه.. كم الحرب كانت جميلة!). ولم تكتفِ الكاتبة بهذا، بل ألبست، الجنود، في هذا العمل، أزياء المهرجين، وبهذه الطريقة أهدتنا إمكانات " تغريبية" لا حدود لها، ويمكن أن نجد هذه الإمكانات التغريبية أيضا في مسرحية "الستائر" لجان جينيه، التي يكون فيها الفعل المسرحي عبارة عن صورة مشوشة للحرب و(تشكل تلك الصورة على المسطحات البيضاء الواسعة والعبارات العنيفة القصيرة والاناس المشوهين والدمى الكبيرة الحجم نصبا للاستعمار ونصبا للثورة)، وكذلك مسرحية "السود" لجينيه أيضا التي تتخذ مغزاها الكامل عندما تكون هناك علاقة متبادلة بين المتفرج والممثل. وكذلك نجد امكانيات التغريب في واحد من اجمل عروض بيتر بروك المسرحية "مارا- صاد" لبيتر فايس، التي تدعم وبقوة بيان المسرح الخشن، حيث الارتجال يقبض بتلابيب اكبر مساحة من العرض.

في هذا الفصل من الكتاب يتحدث بروك أيضا عن العلاقة بين "برشت" و"كورد كريك" الذي فصَّلَ الصورة الرمزية على المنظر المرسوم للغابة الكاملة، لاعتقاده بل لإيمانه بأن التفاصيل الكثيرة غير ضرورية وتستحوذ على اهتمامنا بلا فائدة. في حين أن برشت لم يستخدم هذه الطريقة في التعامل مع المنظر المسرحي فحسب وإنما راح ويطبقها على "عمل الممثل أيضا عندما ينظر إليه من وجهة نظر المتفرج.

إن برشت ألغى العاطفة المصطنعة وتطور الشخصية وتنامي المشاعر لإدراكه بأن عدم إلغائها سيؤدي إلى عدم وضوح المغزى الذي نريد أن نصل إليه. ولقد جاء برشت بفكرة بسيطة مفادها إن "الكامل" لا يعني بالضرورة أن يكون "شبيها بالحياة" و "الإحاطة بها من جميع الجهات"، وان على الممثل أن يفهم المسرحية وان يعرف ماذا تخدم لكي يفهم الهدف الحقيقي من وراء عرضها وتأليفها وعلاقتها بالعالم الخارجي المتغير. فالممثل الذي ينادي به "برشت" يجب أن يكون ممثلاً واعياً ومثقفاً ملماً بتفاصيل الحياة المسرحية والمخلوق الغريب الذي يمثله. ولقد تمكن برشت من تحقيق ذلك بعد إن اخترع اصطلاح "التغريب distanciation" الذي يهدف مثلما يقول بروك إلى "ثقب فقاعات التمثيل البلاغي" مستشهداً، بالتضاد الشابلني[1] بين العاطفة الرقيقة والكوارث التي تصيب الفرد فما هي إلا نوع من أنواع التغريب. ولكن هذا الفصل بالنسبة إلى بيتر بروك هو أيضا، مناسبة جيدة لطرح مسألة "الوهم المسرحي" الذي يمكن أن يولد حتى في مخازن الغلال، وخارج كل مراسيم اللياقة وكل احتفال، مع تعاقب الشعر والنثر وجميع الألوان والأشكال المختلفة للأحاسيس والأفكار والمشاعر التي لم يستطع أن يصورها لنا إلا قلة من المؤلفين. ونعتقد إن هنالك واحداً، هو الوحيد بالنسبة لبيتر بروك، على الأقل.

---

(1) الشابلني: نسبة إلى الممثل العملاق شارلي شابلن

إنه يحلنا بكل تأكيد، إلى المثال الأكثر قوة، وهو شكسبير ومسرحه الذي يعتبر (النموذج الذي يضم العناصر البرشتية والعناصر البيكتية معاً بل انه يذهب ابعد منها). إن مسرحية "الملك لير" ومسرحية "الكيل بالكيل" قد سمحتا لبيتر بروك أن يكشف عن الحضور الممكن لشكلين مسرحيين كان يبحث عنهما - المقدس والخشن-. وفي هذين الشكلين اللذين يجدان تعارضهما المستمر في الاستبطان والميتافيزيقا الموجودة في مسرح شكسبير، يعثر بروك من خلال التجربة والتطبيق على اختلافات يمكن إيجازها: في إن للمسرح المقدس قوة واحدة، أما المسرح الخشن فله قوى متعددة أخرى. وإذا وجد في المقدس حنين إلى المخفي من خلال تجسيد المرئي فأن في الخشن محاولة ديناميكية للوصول إلى مثل اعلى، وإذا ما خلق المقدس عالما تصبح فيه الصلاة والعبادة اكثر واقعية من التجشؤ، ففي المسرح الخشن يكون الأمر معكوسا إذ يصبح التجشؤ هو اكثر واقعية من الصلاة التي يمكن أن تتحول إلى كوميديا. ثم إن المسرح الخشن (لا يمتلك طرازا ولا تقليدا ولا حدوداً غير انه عند التطبيق يمتلك الثلاثة). نفهم مما جاء، إن ما بين المقدس والخشن يوجد عداء مخفي. لان الإنسان في المسرح الخشن الشعبي، ملتصق بالأرض ويمنع لوازمه من الطيران والتحليق، فهو يرفض الطيران كإمكانية والسماوات كمكان مناسب للتجول، في حين إن المقدس يهتم بالمخفي، ويحتوي على كل المحفزات الخفية للإنسان.. إن الاول، يهتم بالأفعال الإنسانية لأنه اكثر واقعية، ولأنه يسلم بالشرور والضحك، ويبدو وجوده بالحاضر افضل بكثير من المقدس في الماضي.

ويلقي بروك الضوء، في هذا الجزء من الكتاب، على بعض الأعمال الشكسبيرية التي قدمها، محللاً إياها وفقا لتداخلها وتعاقبها في المقدس والخشن، ومن هذه: مسرحية "الكيل بالكيل" التي لم يقرر الخبراء بعد فيما إذا كانت كوميدية أم لا، لعدم تمثيلها كثيرا. وهذا الأشكال بحد ذاته، جعلها من اكثر مسرحيات شكسبير بوحا، إذ تكشف في شكلها ومضمونها، عن نوعين من العناصر، عناصر المسرح المقدس وعناصر المسرح الخشن، ومسرحية "هنري الرابع" التي

تكشف عن مزيج من القدسية والخشونة في جزأيها: في مشهد الحانة من خلال واقعية النثر وشعرية الأجزاء الأخرى، ومسرحية "حكاية الشتاء" المقسمة أحداثها بشكل طبيعي إلى ثلاثة أجزاء، ومسرحية "الملك لير" التي لا يمكننا أن نراها ممثلة كسرد حكائي، لأنها عبارة عن شعر ضخم ملتحم مصمم لدراسة حزمة من العلاقات الإنسانية المتداخلة التي تتعاقب وتتعاكس بشكل موشوري مثل حزمة لونية، ومسرحية "العاصفة" التي يختلف أمرها عن باقي أعمال شكسبير، فهي من بدايتها حتى نهايتها تتحرك عبر مواطن روحية، وفيها يمكن أن نعثر على الأسلوب القدسي، الكوميدي، والخشن بكيفية ميتافيزيقية.

ونستشف من جملة وتفاصيل هذه الشروحات التي يقدمها لنا بروك في هذا الفصل إن المسرح المقدس والخشن يتغذيان بشكل تلقائي ويوجدان في مناخات طبيعية ممتزجة ومتداخلة ببعضها البعض.

إن المصدر الأول والأخير لهذه الحيوية الممتزجة بالطبيعية هو شكسبير الذي بفضله بإمكان الإنكليزي اليوم أن يفتخر بأصله. وفي هذا، تجذر تاريخي، وثقافي، يقود إلى العالمية التي لا يمتلكها أي بلد من البلدان الأخرى. موليير نفسه الذي ادهش أوروبا كثيرا، لارتباطه "بالتطور" اللغوي، وبمستوى من تجريد اللغة الفرنسية، هو الوحيد الذي استطاع أن يبلغ هذه المنزلة بفضل دكتاتورية اللغة، خلال النصف الثاني من القرن السابع عشر.

إن شكسبير يختصر في كتاباته القرون الوسطى وعصر النهضة، أي نهاية العالم وبدايته من جديد. إن الطريق الذي قطعه شكسبير، من التراجيديات التاريخية حتى العالم الجديد الذي ينادي به "بروسبيرو[1]" في مسرحية العاصفة، طريق واسع جدا ممتلئ بالتجارب لدرجة انه يستطيع أن يجيب على الكثير من الاسئلة المستترة والمستعصية على العصر الحاضر المليء بالأزمات والعقد.

---

(1) بروسبيرو: شخصية من شخصيات مسرحية العاصفة، آخر مسرحيات شكسبير المسرحية.

نذكر هذا، من دون أن نتكلم عن الأشكال المسرحية التي اعتمدها، والحرية الكبيرة التي منحها إلى الممثل، المخرج، ومصمم الديكور، في تجديد وابتكار الحياة انطلاقا من نصوصه التي تشع من كل الجهات.

**المسرح المباشر:**

يظل المسرح كمكان ليس كباقي الأمكنة الأخرى، انه يشبه إلى حد كبير المكبرة التي تكبر الصورة، ولكنه أيضا مثل العدسة البصرية التي تصغره، انه عالم صغير، ومهدد بأن يتقلص حجمه اكثر فاكثر. انه يختلف عن الحياة اليومية، لذلك هو مهدد دائما بالانفصال عنها. بهذه الطريقة تقريبا يبدأ الفصل الرابع والأخير من الكتاب.

يبدأ بالحديث عن حياة المسرح، وعن الحياة في المسرح، وهذا المجتمع الصغير، المعزول في وسط عزل كبير وعام، ولكن كيف السبيل لان نجعله اليوم يعيش؟ التجارة حله الوحيد: المال، النجاح وبأي ثمن... ليس من المؤكد والثابت، إن قانون البيع والشراء هذا، وهذا التبادل الحر في الفن يستطيع أن يبقى ثانية.

إن برودوي، والبوليفار الباريسي، واللندني، يرى كل يوم هواء نشاطه وهو يتقلص. إن عبادة النجم مازالت باقية، ولكن دون مقارنة مع الوضع الذي كانت عليه قبل الحرب العالمية الثانية.

نجوم السينما أنفسهم، عندما يمثلون في المسرح، لا يجدون بالضرورة الجمهور، الذي يفضل صالة السينما المعتمة على صالة المسرح الإيطالي، لان صالات المسارح، وبكل بساطة، مهجورة وغير مريحة، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى، إن جمهور السينما ليس بالضرورة هو نفسه جمهور المسرح حتى وإن كان الممثل نفس النجم أو النجمة.

ولهذا السبب تبنى سينمات كثيرة ولا تبني مسارح... ثم بماذا تنفع المسارح التي تبنى على وجه التحديد؟ وتنفع من بالضبط؟ لا أحد، وخاصة بيتر بروك، فهو غير متفق مع شكل الصالات التي تبنى في العادة. ولأجل التستر على أزمة الاستهلاك المسرحي هذا، اخترعنا نظام مسرح المساعدات المالية هذا، وهو معمول به في فرنسا اكثر مما في الولايات المتحدة الأمريكية، وفي ألمانيا أقل بقليل. لقد اخترعنا "المراكز الدرامية" و"بيوت الثقافة"، حيث يمكن لبعض الفرق المسرحية أن تستمر، ضمن برنامج مسرحي، مثل، الكوميدي فرانسيز، مع نصابه الخاص جدا والوحيد من نوعه، ومثل المسرح الوطني، في لندن، وبعض الأشخاص، والمنشطين أو المخرجين، الذين تعطيهم الحكومة أو البلديات بشكل مباشر ما يمكن أن يساعدهم على التعبير. وهذا بحد ذاته عمل رائع وقد أعطى نتائج عظيمة، فبفضل هذا النظام استطاع رجال مثل: جورج شتيلار، بيتر ستين، روجيه بلانشون، باتريك شيرو، بيتر هول، غروتوفسكي، أن يضيفوا فصلاً جديدا إلى تاريخ المسرح، الذي لولاهم لبقي جامدا بمكانه، في نقطة موته.

ولكن لنرجع إلى موضوعنا ونطرح السؤال التالي: ما هو المسرح؟ وما هو هذا "الفضاء الخالي" الذي يجب ملؤه؟ والجواب، هو أن هذا الشيء الذي نتساءل عنه باستمرار، والذي لا يكفّ عن تصديع رؤوسنا بالبحث والتدقيق، شيء لا يستطيع الإنسان العادي (أن يجده في الشارع، ولا في البيت، ولا في الخمارة، ولا مع الأصدقاء، ولا على أريكة الطبيب النفساني، ولا في الكنيسة، ولا في السينما).

إن المسرح فن يؤكد نفسه "في الحاضر" وهذا ما يجعله مقلقا. فالمسرح هو (الرقعة التي تقع فيها المجابهة الحياتية، إذ يخلق اجتماع مجموعة كبيرة من الناس في مكان واحد قوة كبيرة، وهي القوة التي في الحياة اليومية لكل فرد والتي يمكن فرزها واستيعابها بوضوح.) إذن هل يتوجب أيضا، من اجل أن توجد هذه المجابهة، أن تكون التظاهرة المسرحية ملكا لرغبة مؤلف، مخرج أو ممثل؟ يجب أن تتجمع حزمة من القوى والرغبات التي تتلاقى، وتتقاطع في الانفعال الجمعي ويقظة المشاعر، إن أمكن.

ولأجل بلوغ هذا الهدف، يجب أن يبقى التحضير للعرض "مفتوحا". فالمصمم هو من يطور عمله مع عمل المخرج خطوة خطوة، من دون أن يفرض على المخرج رؤية تشكيلية معينة، وان يكون قادرا على أن يعود حيث بدأ إذا اقتضى الأمر، فيجري التعديلات والتبديلات لكي تتبلور فكرته وتأخذ شكلها النهائي. إن الديكور والأزياء يجب أن لا تضاف إلى الإخراج وإنما تصاحبه، وان تعطيه معن مباشرا يمكن إدراكه حسيا وعقليا.

إن اختيار الممثل يجب أن يكون هو أيضا "مفتوحا". فبيتر بروك، لا يعتقد أن بإمكاننا أن نعرف مقدما فيما إذا كان هذا الممثل أو ذاك يليق بهذا الدور أو ذاك: أثناء التمارين نكتشفه، وهذا يخضع أيضا، لعلاقته بباقي الممثلين. فالممثل قبل أن يكون شخصية مسرحية هو رجل أو امرأة، وحينما يريد أن يدنو من نص مسرحي، لا يدنو منه فقط بما يمتلك من مقومات مهنته أو بإيمانه بفنه، وإنما مع توتراته الشخصية، مع مشاكله التي يمكن أن تكون عوائق كثيرة مثلما يمكن أن تكون عوامل مساعدة. في مقابل هذا المجتمع الصغير المعرض دائما للاختفاء، على المخرج أن يكشف شكوكه للممثلين وبالمقابل يجب أن تكون لديه الواسطة لوضع حد لتك الشكوك. فالمخرج موجود، مثلما يقول بروك: (لغرض الهجوم والتراجع والاستسلام والتحريض والانسحاب حتى تتدفق المادة الدرامية بحرية).

والتمرين ثم التمرين ثم التمرين قد وجد لغرض تسهيل مهمة هذه الحرية النهائية التي ينتظرها فريق العمل بأجمعه. يمكن مقارنة عمل الممثل بعمل الموسيقي الذي يشتغل على آلته، ولكن الفرق ما بين الاثنين هو أن الممثل يستخدم مادة نفسه، تلك المادة المنكودة المتغيرة والغامضة أيضا... ونقرأ في هذا الصدد الوصف الجميل الذي يعطيه بيتر بروك إلى تمثيل "بول سكوفيلد"[1]:

(1) بول سكوفيلد: ممثل إنكليزي متقدم حاز على شهرة واسعة في السينما أو المسرح عام 1960. بقلم: محمد سيف 02/02/2000/ باريس

(انه آلة من لحم ودم، آلة تفتح نفسها على المجهول). عند سماع الكلمات التي ينطقها وتردداتها الداخلية، نفهم جيدا أن ممثلاً كبيراً مثل بول سكوفيلد يبتدع كل مساء من مساءات العرض شخصية...

ولكن الآخرون؟ كيف السبيل إلى تحريرهم من المسرح الجامد؟ وهنا ربما، يتوجب علينا أن نتبع تعاليم وخطى بيتر بروك. آن نتبع التمارين التحضيرية التي ضمنها بروك في كتبه،- وبالذات كتابيه: "الفضاء الخالي" و"الضجر هو الشيطان"- والتي كان الغرض منها يشبه إلى حد كبير غرض الارتجال خلال عملية تدريب الممثل، والتطبيقات العملية التي تعني في كل الأحوال: الابتعاد قدر ما يمكن عن المسرح المميت.

أولا وقبل كل شيء، يجب تخليص الممثل من العادات المكتسبة. وبالمعنى الدقيق والواضح: يجب تحريره. السماح له بالوصول إلى فهم النص والحالة المسرحية من خلال ذكرياته وصراعاته الخاصة.

قال "كوردن كريك" فيما مضى، إن على الممثل أن يكون "super-marionnette"، وغروتوفسكي ينادي اليوم، بضرورة أن يكون الممثل قديسا. في حين إن "بيتر بروك" يضع عمل الممثل في مستوى اكثر إنسانية من غيره، بشرط انه بالمقابل يجب على رجال المسرح - سواء كانوا مؤلفين، مخرجين أو ممثلين- أن يعرفوا انهم في مركز صراع ما بينهم وما بين هذا الذي يتجاوزهم أو هذا الذي لا يعرفونه.

فالمسرح مثلما يقول بروك: "لعب في القوى". و"الفضاء الخالي" أو "الفضاء الذي يجب ملؤه" هو حقل للتجارب، مكان للصراع والجدل. إن المرور من الذاتية- في حياة كل شخص بما فيهم المتفرج- إلى الموضوعية في المشاعر تفرض نوعاً من الإبداع والخلق الجمعي الحقيقي حيث لا يمكن أن يحتل لا المؤلف ولا المخرج مكانة متميزة، أو يشغل مكان الصدارة.

وفي مثل هذه الحالة، يصبح المسرح "طريقة في الحياة". إذن، لمّ التعجب والاندهاش من ذهاب "بيتر بروك" بعيدا، شيئا فشيئا في تشدده نحو فنه؟ أليس هو نفسه الذي ترك إنكلترا لكي يستقر في باريس. ولقد فعل ذلك، لا لأجل أن يستمر في عمله كمخرج ويقدم بعض المسرحيات اللامعة، وإنما من اجل البحث مع مجموعة من الممثلين القادمين من زوايا العالم الأربع، عن أسرار الفن التي يعتقد، ولديه الحق في ذلك، إنها ضاعت.

**مقدمة:**

التقى "بيتر بروك" بتاريخ 9 و10 آذار، في مشغل شودرون Chaudron المسرحي الواقع في الكرتوشغي Cartoucherie بمنطقة فنسن Vincennes، مع معلمين وفنانين مسؤولين عن دروس "المسرح والتعبير الدرامي" للمرحلة الإعدادية في العديد من الثانويات الفرنسية.

أن الهدف من هذا اللقاء الذي نظم من قبل إدارة المسرح والعروض في وزارة الثقافة هو إلقاء نظرة تأملية حول كتاب "الفضاء الخالي" الصادر عن "دار نشر Seuil"، المسجل في البرنامج الدراسي للبكالوريا.

كيف نعيد كتابياً هذا الدرس المسرحي لبتر بروك، بمحافظتنا على غياب الدُغماتيّة والابتهاج بفكرة مازالت تعيش حركة مستمرة؟ لقد حاولنا، وبكل بساطة، أن نحافظ على طابعها الحيوي - الاندفاع الحيوي- باحترامنا تسلسل وإيقاع هذا اللقاء، وترقيم التمارين الصغيرة، وأسئلة المشتركين وبعض الاستراحات. بهذه الذهنية تتنزه هذه الكتابة في الفضاء المسرحي محافظة على تلقائية التبادل.

## اليوم الأول: بيتر بروك

لقد اكتشفت من خلال التجربة التي مررت بها، إلى أي مدى هي مهمة العلاقة التي نعيشها في هذه اللحظة، ما بين شخص يتحدث ومجموعة تستمع.

في أحد الايام، عندما كنت القي محاضرة، في إحدى الجامعات الإنكليزية، تدور حول كتابي "الفضاء الخالي"، وجدت نفسي واقفاً على منصة أمام صالة مليئة بالظلام. أحسست عندما بدأت بالكلام بأن كل ما أتفوه به من كلمات كان خارجاً من فمي دون فائدة تذكر. مثلما، نتكلم هنالك دائما آذان تصغي، كنت أنا مكتئباً وحزيناً اكثر فأكثر! لم استطع أن أجد طريقي إلى اللغة، إلى الصورة، إلى الكيفية الطبيعية التي من خلالها يمكن تمرير بعض الأشياء. لقد رأيت أمامي أناس مثلما لو كانوا في مدرسة، في جامعة، حيث الصرامة المبالغ فيها، جالسين أمام شخص، يجد نفسه بطلا لأنه كان واقفاً أو جالساً على منبر مرتفع أمام أشخاص مسالمين، بائسين، ضجرين من غير أن يعلموا، ومع ذلك فهم منصتون.

لحسن الحظ، كانت لدي الشجاعة لان اطلب منهم أن نتوقف وان نبحث لنا عن صالة أخرى. ذهب الجميع يبحثون عن صالة أخرى في جميع أنحاء الجامعة حتى عثروا في نهاية المطاف على صالة صغيرة، ضيقة، غير مريحة مقارنة بالصالة الأولى، ولكننا عثرنا فيها على علاقة قوية، منشرحة. وعندما أخذت بالكلام ثانية في هذا المكان، وجدت نفسي قد تغيرت تماماً. هذا التحول الذي طرأ عليّ فجأة لم اكن أنا مصدره، ولم يكن الفضل لي أنا فيه، وإنما لطبيعة العلاقة الجديدة التي نشأت بيني وبين الأشخاص الذين كانوا أمامي. وانطلاقا من هذه اللحظة لم يعد بالإمكان الحديث بطريقة افضل واحسن فحسب وإنما أيضا بنوع من التبادل. بحيث صارت الأسئلة والأجوبة تأتي بتلقائية اكثر فأكثر.

وهنا تعلمت واحداً من أهم الدروس حول الفضاء، والذي عمقته في تجاربنا التي حققناها، بشكل متأخر، بفضل المركز العالمي للإبداع المسرحي، الذي تأسس في باريس عام1970.

لقد بدأنا خلال السنوات الثلاث الأولى، القيام بتجاربنا خارج المسارح. لقد مثلنا اكثر من مائة مرة، مثلنا في كل مكان إلا في المباني المخصصة للمسرح: في المقاهي، في الصالات التي يجتمع فيها الجمهور أثناء الاستراحة، في الشوارع. مثلنا في إيران في الأماكن الخربة المتهدمة، في القرى والمدن الأفريقية، في الساحات العمومية في أمريكا، في البارات... لقد تعلمنا أشياء كثيرة ولكن، كانت التجربة، في ذلك الوقت، بالنسبة للممثلين، بمثابة اكتشاف إذ شعروا باختلاف كبير وهم يشاهدون رؤوس المتفرجين أثناء تمثيلهم. ولقد كان قسم كبير من هؤلاء الممثلين يعملون في مسارح كلاسيكية كبيرة بالنسبة لهم، العمل على سبيل المثال في أفريقيا وعقد علاقة مباشرة مع الجمهور، وتقاسم المصدر الضوئي الوحيد معه، الذي هو الشمس، نوع من الصدمة الكبيرة. أتذكر جيدا ما قاله لي بروس مايرBrouce Myers: لقد قضيت عشرة أعوام من حياتي وأنا اعمل في مسرح محترف دون أن أرى رؤوس المتفرجين الذين من أجلهم أقوم بمثل هذا العمل، وفجأة ها أنذا أراهم. ولو قالوا لي ذلك قبل عام من هذا التاريخ لأصابني الهلع ولانتابني الإحساس بأني عارٍ، ولتولد لدي الشعور بأنهم (أي الجمهور) قد جردوني من أهم أسلحتي الدفاعية التي تتمثل بالتركيز على العمل، وعلى شركائي فوق الخشبة، ولقلت: أية فظاعة هي رؤية هؤلاء الناس، الجمهور). لقد أدرك فجأة، هذا الممثل المحترف عكس ما كان يعتقد، بأن رؤية الآخرين قد غيرَّت معنى التمثيل نفسه. ولكن ربما سنعود إلى هذه القضية فيما بعد. ولنبدأ بالأحرى من البداية.

## ترجمة عنوان

أريد أن أقول لكم، أولا وقبل كل شيء، بأنكم لا تستطيعون أن تتصوروا مدى تأثريّ بتجمعكم هذا حول كتاب "الفضاء الخالي".

إن كل ما حاولت التعبير عنه، في هذا الكتاب يتضمنه عنوان الكتاب. وإذا أردنا أن نتفق جميعا على أسس الكتاب نفسه، فلا بد لنا أن نتفاهم على العنوان وإيحاءاته، بمعنى أخر، أن نتفق حول شيء نوعي يحدثه العنوان، ومن اجل تحقيق ومعرفة، نوعية بعض الأشياء التي يحدثها، يجب أولا أن يخلق فضاءاً خالياً يسمح لظهر جديد أن يستمد حياته منه. ولو نظرنا إلى جميع مجالات العرض، لوجدنا إن كل ما يمس المضمون، المعنى، التعبير نفسه، الكلام، الموسيقى، الحركات، العلاقات، التأثير، الذكريات التي يمكن أن نحتفظ بها في داخلنا.. كل هذه الأشياء التي قمنا بتعددها لا يمكن أن يكون لها وجود ما لم توجد إمكانية التعبير الطريّ والجديد أيضا. غيرَّ، إن إمكانية الحصول على هذا التعبير الطريّ والجديد لا يمكن أن توجد ما لم يكن، أولا وقبل كل شيء، فضاء عارٍ، بكر، نقي، من اجل استقباله.

بعض الكلمات حول هذا العنوان... لقد أعطيت قبل صدور هذا الكتاب بسنوات سلسلة من المحاضرات في جامعات عدة. وعندما قدمت الكتاب للطبع، اقترحت على الناشر العديد من العناوين المعقدة، لقد بقينا نتبادل الرسائل بهذا الخصوص لعدة شهور. وفي يوم من الايام الجميلة، أرسلت إليه ثانية مجموعة من العناوين المعقدة، الغريبة والرومانسية. ولقد تسلّمت منه كلمة صغيرة مؤدبة جدا - من طبيعة الناشرين الإنكليز انهم لا يتدخلون نهائيا- يقول لي فيها: لماذا لا تطلق على الكتاب العنوان الذي تحمله محاضراتك "الفضاء الخالي"؟ اندهشت كثيرا لهذا الاقتراح، لأنني لم أفكر في ذلك نهائيا. ان هذا، بطريقة من الطرق يكشف لنا مرة ثانية عن الشيء نفسه، يعني، كيف وبأية سهولة، نحاول أن نزحم هذا الفضاء بأي شيء.

لقد نشرنا الكتاب بنسخته الإنكليزية بعنوان "الفضاء الخالي TheEmptySpace "، وحينما قررت دار نشر Seuil طبع ونشر الكتاب باللغة الفرنسية، ظهرت مشكلة الترجمة. لقد قدم لي الناشر مترجماً ظريفاً، متحمساً جدا، علمت من محاورتي الأولى معه، انه كان روائيا. ولقد كتب رواية ولكن دار نشر Seuil لم تنشرها، وبطريقة من الطرق، بدا لي، إن دار النشر، أسندت إليه ترجمة كتابي هذا ترضية ومواساة له لعدم نشرها لروايته. وعندما التقينا، أول ما علمته انه لا يتحدث ولا كلمة إنكليزية، "ولكن هذا لا يعني شيئاً"، مثلما يقول هو، "سنترجمه كلمة كلمة" ولقد سألته: "ولكن المسرح، هل تحب المسرح؟" كلا، ولم ادخله يوما في حياتي نهائيا، ولا افهم منه شيئاً... ولكن هذا عظيم، أن تغوص في مجال أو بحر لا تعرف العوم فيه، لا تعرف لا لغته ولا مرجعيته ومع ذلك تلقي نفسك في أمواجه.. إن هذا خارق وعجيب بحد ذاته!".

بعد ستة اشهر على هذا اللقاء، جاءني بترجمة للكتاب. قلت: إن هذا رائع، إن هذا السيد قد جاء خالٍ مثل فضاء، وهذا بحد ذاته "مذهل"! لقد كان سعيدا جدا لان يكون في مجال لا يعرف عنه أي شيء، لقد غير جميع الاطروحات التي يحتوي عليها الكتاب إلى مبادئ "دوغمات"، من خلال فروقات اللغة، غير إن كل المقترحات الإنكليزية الموجودة في الكتاب لها إيحاءاتها، وكل إيحاء من الإيحاءات يحتوي على قليل يناقضه أو يتعارض معه. لقد قام هذا السيد بهذا العمل بحرص شديد، أراد أن يكون مخلصا للكتاب ولمؤلفه، ولقد وجدت في كل جملة من الجمل المترجمة حقيقة مطلقة، حقيقة مؤكدة، خالية من أي احتمال غامض أو ملتبس.

## الكلمة المتقنة

كانت هذه الترجمة التي قدمها السيد مستحيلة وذلك لان هدفي لم يكن عمل كتاب يعطي أنظمة عن المسرح أو حوله، بل على العكس انه وجد من اجل أن يخلق فضاءات خالية في كل مكان، حيثما استطاع القارئ نفسه أن يراجع بنفسه أحاسيسه وانطباعاته، أفكاره الخاصة، أن يجدد منظورا ته ورؤاه بطرحها للمناقشة، بتعريضها للمسائلة والتحقيق. إن هذا الأمر قد صار لنا بمثابة نوع من الدروس العظيمة، التي على أساسها يتوجب علينا أن نبحث عن مترجمين آخرين. ومع ذلك كنا دائما نصطدم بنفس المشكلة. إن الذين يجيدون اللغة الإنكليزية من بينكم يعرفون إلى أية درجة يصعب ترجمة هذا الكتاب إلى الفرنسية لأننا في الإنكليزية نبحث دائما عن كل ما يمكن أن يكون غامضاً أو ملتبساً اكثر من بحثنا عن ما هو ممكن. إن الكلمة المتقنة في اللغة الإنكليزية هي الكلمة غير المتقنة. غير إننا حينما نترجمها إلى لغة جميلة، واضحة، ونقية، وشفافة وصافية حيث الكلمة المتقنة التي تعبر عما نريد أن نقول، نجد أنفسنا دائما نواجه صعوبة كبيرة في اللغة الإنكليزية، نستطيع أن نسمح لأنفسنا باستعمال "أنصاف الكلمات"، بل قد نستعمل لغة عامية أو لغة اصطلاحية. أن الجملة المكتوبة تستطيع أن تنتهي بأسلوب كلامي من غير صعوبة. وهذا ما يمنحها بعض الخفة والسلاسة ويزيل تماما اللهجة الجازمة عن المقترحات. إن هذا مما يصعب جداً تحقيقه في الترجمة.

وهكذا، فقد قمنا بالعديد من المحاولات على الترجمة، ولقد وجدت من خلال ذلك تجربة شيقة وساحرة تخص المضمون. فقد قال لي أحد المترجمين: (لا تستطيع أن تقول في اللغة الفرنسية "الفضاء الخالي" وذلك لان الفضاء هو دائما خالي). وإن هذا سيكون له وقع مضحك؛ إن كلمة "فضاء" تعني "الشيء غير المزدحم". وإذا طفح أو ازدحم لم يعد فضاءا. إذن، يجب أن نطلق على كتابك عنوان "الفضاء"!)، ولقد أجبته: (بالتأكيد ولكن ليس هذا ما أريد أن أقوله تماما، وسيكون ذلك فظيعا، لو أخذت باقتراحك). فردّ عليّ: (إذن، تستطيع أن تسميه "الخالي)...

ومن كثرة الجدل في هذا الموضوع استطعت من جديد أن اعرف الجوهر نفسه الذي يختفي خلف مفهوم الفضاء الخالي: بحديثنا ونقاشنا في كل مرة، كنا بهذه الطريقة، نملأ من جديد هذا "الفضاء الخالي" الذي هو في الحقيقة ذو معنى استدلالي مباشر، واضح يفهمه العالم بأجمعه. ومن كثرة التحليل والتنقيب فيما وراء بعض النقاط ملحين في محاولتنا لان نكون عادلين في ترجمتنا ودقيقين في اختياراتنا للكلمة والجملة، بدأ المعنى يتبخر ويفقد نفسه. غير إن المعنى كان هنا، يستعرض نفسه بطريقة بسيطة جدا لا تحتاج إلى تعقيد وتنقيب وبحث وراء ما هو خفي ومستتر. على كل حال، قبلنا في نهاية المطاف بهذا العنوان "الفضاء الخالي". وهكذا، بقلبنا للصفحة، يطالعنا الفصل الاول من الكتاب "deadly theatre" الذي ترجم إلى اللغة الفرنسية "بالمسرح البرجوازي".

## محزن، مزعج واخضر مُزرق

إن الفصل الأول من الكتاب له هدف بسيط، هو زعزعة بعض المفاهيم. يبدو لي، إن من المستحيل الذهاب بعيدا ما لم نَهزَّ جميع أنواع المفاهيم الشائعة؛ وما لم نضع، وبشكل صارم وقوي، كل ما في المسرح الخالي من الحياة، موضع مساءلة وامتحان. أن التبرير الوحيد للشكل المسرحي هو الحياة. ماذا سيكون عليه المسرح من غَيرْ الوثُوب الحيويّ؟ وهل يمكن أن يوجد المسرح من غير حياة؟ الشواهد والبراهين تثبت، وللأسف الشديد، أن هذا النوع من المسرح موجود ومنتشر في كل مكان. كنت أريد أن امنح هذا النوع اسماً ليس عدوانياً وذلك لان الهدف من الكتابة هو خلق "مصلحة" بكل هدوء، اكثر مما هي عملية شَنِّ هجوم وحشي. في اللغة الإنكليزية، توجد كلمة محكية، منطوقة وهذه الكلمة ليست بالأدبية بشكل خاص. إنها كلمة "dead"، وهي كلمة مذمومة تُدين بعض الأشياء ولكن بتساهل.

لقد حاولنا في البداية، أن نترجمها بكلمة "مُحْتَضَر" "فانٍ" ولكن هذه الكلمة تجمع في ذات الوقت شيئين معاً، هذه الكلمة هي الموت " dead/mort" ولكنه موت حي، تقريبا، ليس تماماً، ولكن هكذا، ولكنه أيضا ليس هكذا تحديدا... وعلى كل حال، يجب القبول به ! وفي نهاية الأمر خرج الكتاب إلى السوق بترجمة رديئة وهي: "المسرح البرجوازي" بدلا من deadly/theatre. يجب أن أحذر هنا من أن كلمة "برجوازي" من الناحية النظرية يمكن أن تُسمع كصفة رمزية تستنطق بعض الحالات النفسية التي نستطيع فعليا، أن نصفها بالحزين، بالتبلد، بالثقل، بالمنقطع عن العالم، المُرَفّه بإفراط، بلا حيوية، فاتر، خامل، ناعس. ولكن في سنوات 1968-1970، حينما خرج الكتاب إلى النور أصبحت كلمة البرجوازي صفة سياسية بالمفهوم الضيق للكلمة.

لقد عثرنا منذ ذلك الحين على ترجمتين، بدتا لي اكثر تكيفا. الترجمة الأولى: لا يحتمل "insupportable". في اللغة الفرنسية، يمكننا أن نقول عن الشيء، انه لا يحتمل، ولا يطاق وفي نفس الوقت، نتحمله ونطيقه! وهذا يشبه إلى حد كبير أو تقريبي كلمة إنكليزية، نشير من خلالها إلى الشيء ونقيضه، في ذات الوقت. في المسرح، على سبيل المثال، نستطيع أن نلتفت إلى الشخص الجالس بالقرب منا، وخاصة إذا كانت فتاة جميلة ونقول لها، إن هذا العرض "لا يحتمل"؛ وتجيبنا هي بنعم، انه لا يحتمل، ولكن مع ذلك نبقى في مكاننا ولا نغادر! أما الكلمة الأخرى فأنها تحتوي على النوعية معا، على الخفة والثقل في نفس الوقت، وهذه الكلمة هي "كئيب، محزن lugubre". وعندما نسأل، كيف كان هذا العرض؟ يأتينا الجواب: "محزناً أو كئيباً" ولكن كلمة "محزن أو كئيب" هذه لا توحي لنا في نفس الوقت بأننا على استعداد لإحراق المسرح. واليوم نستطيع حتى القول إن "المسرح اخضر مزرق". وبما إن هذه الاحتمالات لم تأتِ على بال أحد، فأن المترجمين الثلاثة للكتاب اتفقوا على تسمية الفصل الاول "بالمسرح البرجوازي".

## ضد المقدسات

لقد كان الهدف من الفصل الاول من الكتاب هو الوقوف ضد كل ما يسمح لقدسية مسرحنا أن تحاكم قدسية مسرح آخر، مثلما لو أن الحيوية ملك لهذا الفريق دون غيره.

في اللحظة التي كنت اكتب فيها كتاب "الفضاء الخالي"- واعتقد أن هذا لم يتغير- كان مدراء بعض المسارح الشعبية يعتقدون إن كل ما هو ذو طابع شعبي يمتلك الحيوية بشكل أوتوماتيكي، على العكس، تماما من "المسرح النخبوي" المحروم من الحيوية. وكل المسارح التي تقدم مسرحاً فكرياً، واقصد المسارح الصغيرة، التي تعتمد على نصوص صعبة، تشعر بتفوقها الفكري والذهني الذي يتناقض وبشكل قوي مع مسرح البوليفار المشرف على الموت والخالي من الحيوية. وبنفس الطريقة، هذا ما تفعله المسارح التي تعتمد في عروضها على النصوص الكبيرة، والنصوص الأدبية الراقية، زاعمةً وبشكل مطلق أن الأدب الراقي قادر على أن يبعث الهيجان والغليان في صفوف المجتمع اكثر مما يمكن أن يحدث لجمهور أمام مسرحية كوميدية مألوفة أو متداولة. غير أن التجربة التي خضتها خلال العديد من السنوات، علمتني أن هذا ليس بالصحيح.

لحسن الحظ، حينما بدأت العمل في المسرح كنت جاهلا تماما. لقد عملت في بلد لا توجد فيه مدرسة، ولا معلم، ولا يوجد فيه مثل اعلى. لم يكن المسرح الألماني معروفا بعد، وستانسلانفسكي يكاد أن لا يكون معروفا إلا قليلا، وبرشت قليلا جدا، في حين أن ارتو لم يكن معروفا نهائيا. لم تكن هنالك نظرية متبعة، الناس يقومون بعمل المسرح بالانزلاق من نوع لأخر بشكل عفوي وطبيعي. الممثلون الكبار يقومون بتمثيل شكسبير مرورا بمسرحيات البوليفار الهزلية، أو الكوميدي ميوزيكال.

وكان الجمهور والنقد يتتبعهما بكل بساطة، ومن دون تعقيد، أو تفكير بأنهم يرتكبون خطيئة بانتقالهم من لون مسرحي لأخر. لقد كان هذا التنوع والتلون بالنسبة لنا شيئا إيجابيا.

## إكسبُرسو بونكو Exprsso Bongo

هنالك حكاية طريفة بخصوص هذا الموضوع... لقد ذهبنا في إحدى السنوات إلى موسكو لأجل أن نمثل مسرحية هاملت، وكان على رأس فريق العمل "بول سكوفيلد Paul Scafild" الذي كان في ذلك الوقت ممثلا كبيرا مسبقاً. ولقد مثل هذا الممثل أدواراً كثيرة وكبيرة، على مدار اكثر من عشر سنوات، بحيث كان يعتبر في إنكلترا واحداً من المع الممثلين الشباب لذلك العصر. لقد ذهبنا لكي نمثل هاملت، في روسيا التي كانت فيما مضى منغلقة ومغلقة، حتى إنني اعتقدت أننا أول فرقة إنكليزية تقدم نتاجها هناك. لقد كان ذلك حدثا كبيرا، ولقد حقق "بول سكوفيلد" في أدائه نجاحا عظيما يضاهي نجوميته وشعبيته في الوقت الحاضر.

عند عودتنا إلى إنكلترا، استمرينا نشتغل معا بعض الوقت، على مسرحية للشاعر "أليوت"، وعلى مسرحية أخرى "لكراهام غرين". وفي أحد الايام بعد أن كان قد انتهى الموسم المسرحي، عرض على "بول سكوفيلد" أن يمثل دور مدير مسرح "Cockney" في كوميدي ميوزيكال، كان عنوان العرض يحمل اسم "إكسبرُسو بونكو ExprssoBong "، ويعتبر أول كوميدي ميوزيكال قبل الروّك. لقد جاء بول لرؤيتي وهو في قمة الحماس وقال لي: (بدلا من أن يعرضوا عليّ مسرحية أخرى لشكسبير، عرضوا عليّ Exprsso Bong، أن هذا رائع، سوف أستطيع أن امثل ExprssoBong. شجعته على القيام بالدور، وقد حققت المسرحية نجاحا لا بأس به. وفي أثناء عروض هذه المسرحية، وصلت من موسكو وبشكل مفاجئ، بعثة رسمية تتكون من عشرين شخصاً من بينهم، ممثلون مسرحيون، ممثلات مسرحيات، ومدراء مسارح. ومثلما استقبلونا هناك، بحفاوة

وتقدير، عندما ذهبنا لعرض مسرحيتنا في موسكو، ذهبت أنا شخصيا لاستقبال الفرقة في المطار. أول سؤال طرحوه عليّ كان يتعلق ببول سكوفيلد: ماذا يفعل الآن؟ هل نستطيع أن نراه؟ ولقد قلت لهم، بكل تأكيد، انه يمثل حاليا مسرحية "Exprsso Bong". وقد قمنا بحجز مقاعد وذهبوا لرؤية المسرحية.

إن الروس، بشكل عام، وبالذات في ذلك الوقت، قد تعلموا أن بالإمكان التخلص من أي إحراج أو ورطة مسرحية بكلمة واحدة: "مثير". لقد حضروا العرض، والتقوا ببول سكوفيلد. وكانوا سعداء جدا، والعرض "مثير"، وبعد ستة اشهر على هذا التاريخ، تسلمت كتابا كتب فيه حول الرحلة من قبل رئيس البعثة، وهو أستاذ متخصص بشكسبير في جامعة موسكو. في هذا الكتاب رأيت صورة سيئة لبول سكوفيلد وهو يضع القبعة التي مثل فيها الكوميدي ميوزيكال Expresso Bongo على رأسه مذيَّلة بالتعليق التالي: (لقد تأثرنا جميعا لحالة وواقع الممثل التراجيدي في المجتمعات الرأسمالية. لم نستطع أن نتخيل حالة الذل والإهانة التي وصل إليها اكثر ممثلي عصرنا، فمن اجل أن يعيل زوجته وطفليه، قزم نفسه هذا الممثل العملاق ومثل مسرحية "Expresso Bango".

## المسرح هو الحياة

إنني أقص عليكم كل هذا من اجل أن اكشف لكم عما كان يشغلني في محاضراتي التي سبقت تأليف الكتاب. إن ما كان يعنيني، هو أن أتقاسم مع محاوريّ هذه الفكرة الجوهرية: أن المسرح، يعني أولا وقبل كل شيء الحياة. هذه هي نقطة الانطلاق اللازمة والحتمية ولا شيء آخر غيرها يستطيع أن يثير اهتمامنا حقيقة دون أن يكون جزءاً من الحياة بالمعنى الكبير والممكن للكلمة. فالمسرح هو الحياة. ولكننا في نفس الوقت لا نستطيع أن نقول ليس هناك فرق ما بين المسرح والحياة.

لقد رأينا في عام 1968 أشخاصا تركوا العديد من المسارح الكئيبة، المشرفة على الموت، المميتة، لأسباب كثيرة جيدة وأخرى استفزازية... لكي يؤكدوا على أن "الحياة هي المسرح" وليس هنالك حاجة لفن اصطناعي، غير طبيعي، ومرتب. يقولون نستطيع أن: "نمارس المسرح حيثما نكون، المسرح في كل مكان، كل واحد منا ممثل، إذن، نستطيع أن نفعل أي شيء أمام أي إنسان، هذا هو المسرح" ما هي مواضع الشك والريبة في هذه الفكرة؟

من إحدى النواحي، إن هذه الفكرة تبدو صحيحة وعادلة فنحن نذهب إلى المسرح من أجل أن نعثر على الحياة من جديد، ولكن إذا أنعدم الاختلاف ما بين الحياة خارج وداخل المسرح، عندئذٍ أيّ معنى يبقى للمسرح؟! ما الفائدة التي ترجى من وراء القيام به؟ ولكن إذا قبلنا بأن الحياة داخل المسرح مرئية ومقروءة أكثر مما هي خارجه، فسنرى إنها في آن واحد هي نفسها وفي الوقت ذاته مختلفة عنها قليلا.

انطلاقا من ذلك نستطيع أن نعطي العديد من التفسيرات، وأولها أن الحياة داخل المسرح تكون مرئية ومكثفة وأكثر تركيزا، ذلك لان تقليص الفضاء، والتقاط الزمن نفسه يخلق نوعاً من التركيز.

في الحياة نتكلم، نثرثر، وهذه طريقة طبيعية جدا للتعبير عن انفسنا تأخذ دائما وقتا أكبر بكثير مقارنة بالمضمون الحقيقي لما نريد أن نقول. ولكن يجب أن نبدأ هكذا، بالضبط مثلما في المسرح، نبدأ بالارتجال، مع نص طويل جدا. ولكن ما هي حركة الضغط والتقليص إذن؟ إنها تعتمد على حذف كلما هو زائد وبلا فائدة، ووضع نعت قوي مكان كل صفة باهتة، مع الحفاظ على طبيعة التعبير بكامله. وإذا حوفظ على هذا الانطباع، عندئذ سنصل إلى ما يلي: إذا كان شخصان يحتاجان في الحياة اليومية إلى ثلاث ساعات لكي يقولا شيئا معينا، ففوق خشبة المسرح يأخذ هذا الأمر ثلاث دقائق. ونستطيع أن نلحظ ذلك بشكل واضح في أساليب كل من بيكت، بنتر، وتشيكوف.

إن النص لدى تشيكوف يعطينا الانطباع بأنه قد سجل على آلة تسجيل؛ وإنه قد أخذ جميع الجمل والمفردات من الحياة اليومية. غير أنه، لا توجد هنالك جملة واحدة من جمل تشيكوف لم يشتغل عليها، ينحتها، يخضعها للحذف والتغيير، ولكن بكيفية فنية بحيث تعطي الانطباع للممثل بأنه يتكلم حقيقة "مثل ما لو كان في الحياة اليومية". ومع هذا، إذا شئنا أن نمثل ذلك مثلما في الحياة اليومية، لا نستطيع أن نمثل تشيكوف. إن على الممثل، والمخرج أن يتبعا نفس خطوات المؤلف، الذي يدرك أن كل كلمة، حتى لو بدت بريئة، فهي ليست بريئة. إنها تمتلك بحد ذاتها، وفي الصمت الذي يسبقها، والذي يأتي بعدها، مشهدا كاملاً، وشحنات معقدة ما بين الشخصيات. وإذا استطعنا أن نتوصل إلى ذلك، وإذا بحثنا بالإضافة إليه عن السبل الفنية لإخفائه، حينئذ نتوصل إلى قول هذه الكلمات بكيفية سهلة بحيث تعطينا الانطباع بأن هذه هي الحياة. بالتأكيد، هذه هي الحياة ولكن برداء وشكل أكثر تركيزا، وأقل قصرا، ملتقطة من الزمن ومن الفضاء. و بهذه الطريقة نعود من جديد إلى مسألة الفضاء.

## التألق، كل لحظة

المشكلة كل المشكلة تكمن في معرفة ما إذا كان هذا التألق موجودا، هذه الشعلة الصغيرة التي تتوقد لكي تعطي الكثافة لهذه اللحظة الملتقطة، أم لا. ذلك لأن الالتقاط والتكثيف غير كاف. نستطيع دائما أن نختصر نصا مسرحيا طويلا، مليئاً بالثرثرة، غير إننا نبقى أمام شيءٍ مملّ، مضجر. انه من المدهش جدا رؤية إلى أي درجة يبدو الشكل المسرحي مُتَطَلّباً وذلك لأن هذا التألق والاشتعال الصغير للحياة يجب أن يكون موجودا هنا، لحظة بعد لحظة.

إن هذا لا يوجد إلا في المسرح وإلا في السينما. إن الكتاب يمكن أن يمتلك بعض التوقفات والفراغات ولكن في المسرح إذا كان المشهد غير دقيق أو مضبوط في توقيته، فإنه يمكن أن يضيع الجمهور من لحظة لأخرى. إذا توقفت الآن عن الكلام... سنسمع الصمت... الجميع متيقظ... ويكفيه تفاهة صغيرة لكي يفقد زمام هذه اللحظة من الترقب والانتباه. ويكاد أن يكون فوق قدرة البشر التمكن من تجديد المصلحة باستمرار، والعثور على هذه الحداثة، هذه الطراوة، هذه الكثافة، لحظة بعد أخرى. ولهذا السبب لا توجد، مقارنة بالفنون الأخرى، إلا أعمال درامية قليلة عظيمة في العالم؛ وذلك لأن الخطر موجود دائما في كل لحظة، يكاد فيها أن يختفي ألق والتماع الحياة. ولأجل أن يكون هذا الألف حاضرا، يجب، بدقة تحليل الأسباب التي أدت إلى اختفائه في اللحظات الأخرى. ومن أجل ذلك، لا بد من ملاحظة ومراقبة الظاهرة بنوع من الوضوح.

يبدو لي إذن، أن من المهم جدا، في هذا الفصل الأول، المرور باستمرار، من المسرح الكلاسيكي إلى مسرح البوليفار، ومن الممثل الذي يتمرن خلال عدة اشهر إلى الممثل الذي عليه أن يتمرن وينهي العمل خلال عدة أيام، ومن نقد بعض الأشكال المسرحية إلى إمكانية نقد أشياء أخرى، ومن ملاحظة الشروط الاقتصادية للإنتاج وهذا ما يمكن تحقيقه بالكثير من الأموال، وهو أيضا ممكن عندما تتوفر نقود أقل...

أتمنى أن استحضر جميع هذه المجالات معا، هذه التي لا تستطيع أن تتحقق إلا فوق المسرح، مع ديكور وإنارة، وهذه التي لا تتحقق دون إنارة وديكور، في الهواء الطلق... من أجل أن أبرهن على أن الظاهرة المسرحية الحية غير مرتبطة بالشروط والعوامل الخارجية.

يمكننا أن نذهب ونشاهد مسرحية عادية جدا، موضوعها دون المتوسط، ومع ذلك فهي قد حققت نجاحا كبيرا، وربحت أموالا كثيرة في مسرح تقليدي جدا، وفي بعض الأحيان نجد في هذا المسرح التقليدي، أن ألق والتماع الحياة يفوق في نسبته ما يحدث عند أشخاص تغذوا على تعاليم برشت وأرتو واشتغلوا في ظروف وبموارد جيدة منحت لهم من قبل مؤسسة كبيرة، مع دراسة سينوغرافية جيدة، وتحليل جيد لمحتوى المسرحية... يقدمون عملا مدعوما بكل ما يجعل عملهم في الوقت الحاضر جديرا بالاحترام.

أمام هذا النوع من العروض بإمكاننا أن نمضي بسهولة جدا ليلة "كئيبة" ونحن نرى كل شيء موجوداً ومتوفراً فيها إلا الحياة. إن من المهم جدا أن نستنتج هذا ببرود، وبوضوح، وبلا رحمة أو شفقة، خصوصا إذا أردنا أن نتجنب الوقوع تحت تأثير هذا التفاخر الذي نطلق عليه "ثقافة". لهذا السبب أراني أركز، في هذا الفصل الأول، على تقديم مؤلف كبير مثل شكسبير، أو عمل كبير مثل الأوبرا. أن بإمكان نوعية العمل الأدبي أن تقودنا نحو الأفضل مثلما بإمكانها أن تقودنا نحو الأسوأ. وكلما كان مستوى العمل كبيراً، عظم خطر الضجر إذا جاء العمل غير متقن.

## المادة الإنسانية

انه من الصعب دائما أن يقبل أولئك الذين كافحوا مرارا وتكرارا بصعوبة، لأجل الحصول على إمكانيات إنتاجية من اجل اقتراح عمل ذي قيمة أدبية كبيرة، بالوقوف أمام جمهور غير مكترث. أننا مجبرين تقريبا على الدفاع عن المحاولة، ونصاب دائما بخيبة الأمل لان هذا الجمهور، في كل البلدان، يرفض هذه الأعمال ويفضل عليها ما نجده نحن اقل جودة ونوعية. ولو نظرنا هنا جيدا، لاستنتجنا أن العمل الكبير والرائع قد قدم فعلا، ولكن من دون أن تكون الحياة حاضرة فيه. علما، بأننا عندما نتأمل عن كثب، هذا التحليل، نلاحظ أن الشيء الوحيد الذي يمكن القيام به، انه يقودنا إلى الفضاء الخالي.

إذا أخذنا- بشيء من الآلية- فكرة أننا من اجل أن نقوم بعمل المسرح يجب أن نبدأ بخشبة مسرح، ونص، وإخراج، وديكور، وإضاءة، وموسيقى، وآرائك... إذا أخذنا بذلك بشكل بديهي، فإننا نتورط بسلوك طريق مغلوط. إن هذا يمكن أن يكون حقيقة وواقعاً في السينما، ففي السينما نحتاج على الأقل إلى كاميرا، إلى شريط سينمائي، إلى إمكانيات لتحميض هذا الشريط، ولكن لكي نقوم بعمل المسرح، ولكي نمتحنه، ونفهمه، فليس هناك إلا شيء واحد نحن بحاجة إليه: المادة الإنسانية. وهذا لا يعني أن البقية الباقية من الاحتياجات ليس لها أهمية كبيرة، ولكن فقط أنها ليس بالمادة الرئيسية.

ربما تكونون قد حضرتم في السنة الفائتة، في مسرح البوف دي نور Theatre les Bouffes du Nord في الموسم المسرحي لأفريقيا الجنوبية الذي حققناه من خلال عروض سرافينا sarefina و وزا آلبرتو WozaAlbert. أحد مؤلفي هذه العروض، قبل أن يعمل في المسارح البيضاء. في أفريقيا وفي آخر العالم، عمل مع فرقة مسرحية صغيرة لا تقدم أعمالها إلا في town-ship، في sowet، منذ عشرين عاماً. وكان هذا المؤلف يتعاون مع كبسون كنت GibsonKente، أحد المخرجين المدهشين الذين خلقوا حركة المسرح الزنجي، وهو مسرح شعبي مليء بالأغاني وباقي عناصر الحياة اليومية... وقد كانوا يمثلون في كل مكان حيثما يستطيعون، لأنه لا يوجد مسرح في أي منطقة خاصة بالزنوج Township لقد قال شيئا مثيرا ومؤثرا جداً: (لقد قرأنا جميعاً "الفضاء الخالي"، وهذا ما ساعدنا جدا في حقيقة الأمر).

## الجملة الأولى

ابعد من المتعة التي يمكن أن يحصل عليها مديح مثل هذا، تساءلت مع نفسي كيف يمكن لهذا الكتاب أن يؤثر على الممثلين الذين يشتغلون في مثل هذه الظروف؟. بعد كل شيء، إن الجزء الكبير من هذا الكتاب قد كتب قبل تجاربنا في أفريقيا وفي باقي أنحاء العالم، التي تحيل إلى مسارح لندن، باريس، ونيويورك...

إذن، ما الذي استطاعوا أن يجدوه في هذا النص من نافع ومفيد؟ كيف استطاعوا أن يعتبروا هذا الكتاب هو أيضا ومفيداً لهم؟ لقد، طرحت عليهم السؤال وكان جوابهم: "الجملة الأولى"!

(يمكنني أن أتناول أي مكان خال، فأسميه مسرحا عاريا. وكل ما يقتضي الفعل المسرحي هو أن يمشي شخص عبر تلك الفسحة في حين يراقبه شخص آخر).

لقد كانوا مقتنعين أنّ العيش والقيام بعمل المسرح في ظروفهم هذه كان بمثابة تعاسة وشقاء محتوم لا مفر منه لأنه لا توجد أية بناية "للمسرح" في المناطق المخصصة للزنوج twnships في كل أنحاء أفريقيا الجنوبية. لقد كان لديهم الإحساس بأنهم لا يستطيعون أن يذهبوا بعيدا ولا أن يفعلوا الشيء الكبير طالما انهم لا يملكون مثلما يملك بيض Johannesburg، أو بيض المدن الخرافية، باريس، لندن، نيويورك... هذه المسارح ذات الألف مكان والستائر، والسقف المسرحي، الإضاءة والبروجكترات الملونة. كانوا مثل ذلك الموسيقي الذي مع نايه يحلم بأوركسترا برلين السمفونية الكبيرة! عندما وصل إليهم فجأة كتاب يؤكد في جملته الأولى قائلاً: "إذا كان هنالك شخص، لم يصرح بمكانه، يعبر فضاءا ما، في حين يقوم بمراقبته شخص آخر، فإن هذا يحتوي على كل شيء. وانه كل ما لديكم وما تحتاجون إليه لكي تقوموا بعمل المسرح." وهنا كان الارتياح الكبير.

## النظرة واللقاء

لقد كتبت في بداية كتابي "الفضاء الخالي": "كل ما يقتضيه الفعل المسرحي هو أن يمشي شخص عبر تلك الفسحة في حين يراقبه شخص آخر وهذا كاف لان يفجر الفعل المسرحي". مع هذا فإننا عندما نتحدث عن المسرح فلا نقصد ذلك المعنى على الإطلاق. لقد ارتحت كثيرا لعثوري على كلمة "يفجر". وأضيف اليوم لما قلته سابقا في الجملة الأولى من "كتابي الفضاء الخالي": لا بد من شخص ثالث. إذا وجد شخص واقف، وآخر ينظر، فهذا يعني أن هناك فعل مسبقاً، موجود فيه كل شيء، شرط أن يذهب هذا الفعل ابعد كثيرا. إذن، لا بد بعد ذلك من اللقاء. لا بد من توفر عنصر ثالث: شخص ما ينظر، شخص ما يمكن أن يكون وحيداً خلال بضع دقائق، ثم شخص ثالث لكي يدخل معهم في علاقة. هنا، يمكن أن تدب الحياة وتبدأ بالجريان و من المحتمل أن تذهب بعيدا إلى ابعد حد.

لهذا السبب بالذات، كنت نادرا ما اقتنع كمسرحية الممثل الواحد One man Show. نعثر في مسرح المنوعات (تمثيل ورقص والعاب بهلوانية الخ...)، مثلما في فن الحكواتي، على علاقات مباشرة مع الجمهور. شخص واحد يتوجه مباشرة إلى أشخاص آخرين، وهذا بحد ذاته أخذ ورد، وتواصل حيث يحكى فيه ومن خلاله شيء ما، ويمكن أن يكون كل هذا عظيماً ومعمولاً بشكل جيد، ولكن مع هذا، أنا شخصيا لا اكتفي بذلك أبدا. هذه العلاقة لا اسميها علاقة "مسرحية" لأنها ليست استدعاءاً للحياة ولا استحضاراً لها. ينقصها دائما شيء ما. ينقصها هذا الذي يحدث ما بين شخصين متقابلين، وأمام جمهور.

لنأخذ مثلا: إذا التقي شخصان، دون أي نظرة خارجية، مثلما يحدث عادة في التمرين، حيث توجد المحاولة وخطر الاعتقاد بأن هذه هي العلاقة الوحيدة الموجودة. وهكذا، نستطيع أن نقع، في شراك التركيز الداخلي الذي يصبح نرجسياً وبلا معنى. وبهذه الطريقة، نرى كيف تفقد في النهاية المجاميع التي تقضي وقتا طويلا في التمرين، إمكانية العثور على الطاقة التي تولد في حضور العنصر الثالث: المتفرج. إننا بمجرد ما نحس أو نشعر بوجود هذا الشخص الثالث وهو ينظر إلينا، تتحسن تلقائيا شروط وظروف التمرين بشكل أفضل.

غالبا ما نستخدم البساط كفضاء في تمريناتنا، وباتفاق واضح جدا مع الممثلين: خارج البساط يعني أننا في الحياة اليومية، وبإمكاننا أن نفعل ما نشاء وما نهوى من أفعال وتصرفات، يستطيع الممثل أن يفقد طاقته، أن يقوم بحركات لا تدل على شيء معين أو خاص، يحك رأسه، ينام... كل هذا ليس له أهمية، ولكن حالما ما نجد أنفسنا فوق البساط، لا بد من توفر وامتلاك غاية واضحة، وأقول اكثر، نكون داخل حياة كثيفة. وهذا سهل جدا عندما يوجد الجمهور.

لنقم بتجربة: هل بإمكان شخصين من بينكم أن يعثرا على الفضاء وان يقولا لبعضهما "نهار سعيد"؟

(ينهض رجل وامرأة ويجدان لهما فضاءا أو مكانا لازما لتطبيق التجربة)

المرأة: نهار سعيد!

الرجل: نهار سعيد!

(قوموا بذلك ثانية)

المرأة: نهار سعيد!

الرجل: نهار سعيد!

كان ذلك رائعا وساحرا جدا، ولكن هل بإمكاننا أن نقول أن هذه الثواني الخمس كانت ممتلئة بهذا النوع من الصفاء، بهذا النوع من الجدة والدقة، وان كل لحظة من هذه اللحظات الخمس لا تنسى بل تبقى عالقة في الذهن وفي الذاكرة؟ هل تحلفون، انتم، الجمهور، أن بإمكانكم الحفاظ على هذا المشهد في ذاكرتكم مدى الحياة؟ إذا كنتم تستطيعون فأجيبوا "بنعم" وان استطعتم أن تقولوا في الوقت ذاته أن "هذا كان طبيعيا"، فهذا يعني إن ما حدث منذ قليل قد تحول إلى حدث مسرحي.

في مسرح النو No، يأخذ الممثل خمس دقائق لكي يقطع نفس المسافة ويصل إلى مركز أو وسط المسرح، مع ذلك فإن، هذا لا يبدو عليه انه أسلوبٌ طبيعي وإنما هو اتفاق. لماذا يقوم هذا الممثل، يقوم بفعل نفس الشيء الذي تقومون انتم بفعله، ولكنه أبطأ منكم بألفي مرة، هل لأنه يثير الفتنة لدرجة أن يصبح فيها بعيدا عن المقاومة؟ لماذا حينما ننظر إليه، نتأثر وننبهر؟ لماذا نكون مرغمين على متابعته؟ واكثر من هذا أيضا، لماذا يكون معلم مسرح النو اكثر عظمة أيضا؟ وخارقاً للعادة؟ ماذا سيكون الفارق؟

مازلنا حتى هذه اللحظة لم نتطرق بعد إلى المضمون واكتفينا وبكل بساطة، بالحديث عن الحركات. هنالك اختلاف جوهري ما بين هذا الذي يعطي الحياة توهجا وهذا الذي هو يومي. بإمكاننا، كما لو تحت عدسة مكبرة، أن نعثر وان نرى كل شيء في هذا الشيء البسيط جداً، حيث ممثلان يقولان لبعضهما "نهار سعيد". إذا قام هذان الشخصان بفعل ذلك بطريقة متقنة، سنكون في لحظة من اللحظات أمام الحياة المرئية والواضحة للغاية.

## لا تكن كيفما اتفق

إن هذا يتعلق بأشياء دقيقة جدا، خصوصا حينما نكون تحت الأنظار. فإن نظرة الجمهور هي العنصر الاول الذي يساعد. إذا أحسسنا بهذه النظرة مثل حاجة ضرورية حقيقية تطالب في كل لحظة من اللحظات بأن لا يكون هنالك شيء مجاني، ولا شيء رخو وإنما الكل يجب أن يكون في حالة يقظة، عندئذ نفهم بأن الجمهور يمتلك وظيفة فعالة. انه لا يحتاج إلى "تدخل"، أو إلى إيضاح لأجل الاشتراك. انه مشترك باستمرار من خلال حضوره اليقظ. إن هذا الحضور يجب يكون محسوسا مثل تحدٍ إيجابي، مثل المحبوب الذي لا يمكن أن نسمح لأنفسنا بالمثول أمامه كيفما اتفق.

لقد اعتادت الحياة اليومية أن تكون كيفما اتفق. ولكننا إذا تعرضنا لامتحان أو تحدثنا إلى مثقف، فسوف لن نفكر أو نتكلم كيفما اتفق، بقدر ما سيكون الجسد كذلك. وفي حضرة إنسان مريض يتعذب، سوف لا يمكننا أن نتعامل في المشاعر والأحاسيس كيفما شاء واتفق، سنكون رقيقين، منتبهين، ولكن البال سيكون غامضاً وغير واضح، وكذلك الجسد أيضا. وعلى العكس من ذلك، إذا قمنا بعمل حرفي دقيق، مصلح ساعات، خياط، سيكون الجسد مستنفرا حتى أطراف الأصابع، أما الرأس فسيكون بإمكانه أن يحلم.

من اجل أن تكون واضحا على الوجه الأكمل في النوايا والمآرب الفكرية التي تتبادلها مع الشخص الأخر، دون لف ودوران في حقيقة المشاعر وان يكون الجسد مضبوطا ومتوازنا، مبينا ذلك بحساسية مفرطة، نرى أنه ما من عنصر من العناصر الثلاثة التي تكوننا - التفكير، الشعور، الجسد- بإمكانها أن تكون "كيفما اتفق".

نفهم إذن، من مثالنا هذا "أن شخصا يجتاز فضاءا، يلتقي بشخص آخر تحت أنظار شخص ثالث"، هنا بالإمكان خسارة وربح كل شيء. لكي نربح كل شيء ولكي يكون بإمكاننا الحديث عن "الفن" يجب أن نكون قادرين أن نميز بكل دقة هذا الذي يخلق أو يكبح حركة الحياة في داخل هذا الاقتراح.

احب ألان سماعكم، وان نتبادل أطراف الحديث قليلا حول كل ما قيل حتى هذه اللحظة.

ألا تعتقدون إن الممثلين الغربيين لديهم صعوبات اكثر من غيرهم، واستحضر هنا على سبيل المثال ممثلين مسرح النو، في الحصول على امتيازات الحضور؟

إن الجسد هو العنصر الأساس. في جميع أجناس كوكبنا، وباستثناء المريخيين LesMartiens، فأجسادهم هي نفسها تقريبا. بإمكاننا أن نلاحظ بعض الاختلافات في الطول، في اللون، ولكن بالنسبة للأساس، الرأس هو دائما فوق الأكتاف، الأنف، العيون، الفم، البطن، الأقدام... كلها في نفس المكان. إن أداة الجسد هي نفسها في العالم اجمع، والذي يختلف هو الأساليب، والثقافات.

## اليابانيون وقادة الأوركسترا

حينما ذهبنا لأول مرة إلى اليابان، التقينا ببعض الفنانين اليابانيين حول موضوع "الفضاء الخالي". لم اكن أتخيل إلى أي درجة كان هذا الموضوع يشكل جزءا من الزين Zen، من ثقافتهم المتأسسة على فكرة الفضاء، وفكرة الفراغ. نستطيع، في الغرب، أن ندرك ونثمن الفراغ ولكن بشكل مختلف عن أدراك وفهم وتقدير الشرقي له. يقول بعض متفرجي مسرح البوف دي نورد، عندما يشاهدون فضاءا، " آه، أسلوب شرقي! ". أنا لا أبالي بما يقولون، ولكن هذا غير صحيح. لقد وجد هذا الفراغ لأسباب تجعله ضروريا، سواء كنا وكان في الشرق أم في الغرب.

في اليابان نستطيع أن نلاحظ إن نمو جسم الطفل افضل بكثير من نمو جسم الطفل في بلادنا. فابتداءاً من عمر الثانية، يتعلم الطفل الياباني الجلوس بطريقة متوازنة، معتدلة تماما؛ وبين سنتين وثلاث يبدأ بالانحناء بانتظام، وهذا بحد ذاته تمرين عظيم للجسد. في فنادق طوكيو، هنالك فتيات شابات جميلات جدا يبقين واقفات طول النهار أمام بوابات المصاعد الكهربائية، ثماني ساعات في اليوم، وينحنين في كل مرة يفتح فيه باب المصعد الكهربائي أو يغلق. إن هذا لمدهش، ولكن لو اختيرت واحدة من هذه الفتيات من قبل مخرج مسرحي لعمل مسرحي، كونوا على ثقة بأن جسدها سيكون متطورا جدا.

عندنا الأشخاص الوحيدون الذين، في عمر التسعين سنة، ولديهم جسدٌ نامٍ ومتطور اكثر حتى من الأفارقة، هم قادة الأوركسترا. إن قائد الأوركسترا، يقوم كل حياته بممارسة، الحركات التي تبدأ بانحناء النصف الأعلى من الجسم، دون أن يعتبر ذلك تمرينا. انه محتاج لان يمتلك، مثل الياباني، بطناً قوية، لأجل القيام مع باقي أجزاء الجسد بحركات معبرة بطريقة لا تصدق. إن هذا الحركات ليست بالحركات البهلوانية أوالجمناستيكية، الصادرة عن توتر وانسداد بل هي حركات العاطفة و التفكير الدقيق فيها مرتبطان. إن هذه الدقة في التفكير التي يحتاج إليها قائد الأوركسترا لأجل أن لا يفقد أي تفصيل موسيقي، وهذا الشعور الذي يجب أن يتبعه في جميع الحركات الموسيقية، وهذه العين اليقظة والساهرة على الأوركسترا بكاملها والجسد دائم الانحناء، والنهوض، واذرع تتحرك باستمرار مثل ذراعي سباح، كل هذا يسمح لقائد الأوركسترا في عمر التسعين أن يمتلك جسداً في غاية المرونة.

علما بأنه لا يقوم برقصات محارب أفريقي شاب، ولا بأداء التحايا اليابانية! إن إنكليزياً قائداً كبيراً لأوركسترا من بداية هذا القرن ادعى أن (قادة الأوركسترا، في القارة، مهيئون بشكل افضل لأنهم، عندما يلتقون بامرأة، ينحنون لكي يقبلوا يدها). وينصح كل الشباب الإنكليزي بالانحناء وتقبيل أيادي جميع النساء اللواتي يلاقونهن...

إذن لديك الحق، هناك اختلاف في نمو وتطور الجسم الشرقي والغربي. عندما كنت اصطحب ابنتي وهي في عمر الثالثة أو الرابعة إلى دروس الرقص، أذهلت، فزعت، من حالة أجسام أطفال مجتمعنا. لقد رأيت أطفالا في عمر ابنتي أجسامهم قد تحجرت مسبقا، بلا إيقاع. إن الإيقاع ليس بموهبة خاصة. في سن الثالثة، نعثر عليه بشكل طبيعي بنفس الطريقة التي نتحرك بها بشكل طبيعي، مثلما في جميع المجتمعات التقليدية. غير إن أطفال المدينة يقضون حياتهم جامدين أمام التلفزيون، وفي سن الثالثة يذهبون إلى مدرسة الرقص بأجساد متحجرة يابسة.

## الجسد الحساس والخصوصية

لا بد من الاعتراف بأن الجسد كأداة، غير متطور عندنا خلال مرحلة الطفولة والشباب، كتطوره في الشرق؛ إذن فالحاجة إلى تمرين تعتبر شيئاً مؤكداً. يجب أن يدرك الممثل انه بحاجة لان يقلل من صعوباته، وان يعرف بأنه ليس براقص.

في مسرحنا، توصّل ممثل، من خلال التمارين الصعبة للغاية، إلى أن يمتلك جسداً مرناً مؤهلا مثل جسد أي راقص، لن يجعله بالضرورة أفضل ممثل. على الممثل أن تكون له خصوصية، وان يكون راقصا ولكن دون أن يظهر عليه ذلك. إن الراقصين- واقصد راقصي الباليه، والرقص الكلاسيكي- بحاجة لان يتبعوا ملاحظات مصمم ومعلم الرقص بطريقة خفية بشكل كاف. والأمر مختلف بالنسبة للممثل؛ انه من المهم جدا أن يمتلك الممثلون مواصفات جسدية دَامْغة، صغيرٌ وسمين.. طويلٌ ونحيف.. واحد سريع الحركة، وآخر ثقيل... إن هذا ضروري، وذلك لأننا- وهنا أكرر من جديد- إن ما نكشف عنه على المسرح ونظهره هو الحياة، الحياة الداخلية والخارجية، ولا يمكن أن تسير واحدة من دون الثانية.

مـن اجـل الحصـول علـى دلائـل الحيـاة الخارجيـة، لا بـد مـن امـتلاك شخصيات بمواصفات مختلفة، مثلما كل واحد منا يمثل في الحياة نموذجا من الرجال أو النساء. لكن من المهم جدا - وهنا العلاقة مع الممثل الشرقي يمكن أن تتحقق- أن يكون الجسم حساساً ومؤثراً للغاية، سواء كان متيناً عديم المهرة أو يقظاً شاباً سريعاً.

حينما نقوم بممارسة ألاعيب بهلوانية، نقوم بها لا من اجل المهارة والبراعة "في الفن"، ولا من اجل أن نصبح بهلوانين عباقرة (وهذا أيضا يمكن أن يكون مفيدا)، وإنما من اجل التأثير. إن الممثل الكبير الذي لا يمارس تمارين نهائيا، يسمونه في إنكلترا "ممثل من فوق الأكتاف". انه من السهل جدا في الحقيقة، أن تكون مؤثرا ومحسوسا في اللغة، في الوجه، في الأصابع؛ ولكن الذي لا يوهب بسهولة، يجب الحصول عليه بالتمارين، ونفس الحساسية والتأثير يوجدان في باقي أجزاء الجسم: الأرجل، الظهر، المؤخرة... مؤثر ومحسوس يعني أن يكون الممثل في كل لحظة من اللحظات في علاقة مستمرة مع جميع أجزاء جسمه. فالممثل عندما ينطلق، يعرف أين سيعثر على جسده.

لقد قمنا خلال عرض مسرحية المهابهاراتا Mahabharata بمشهد خطر جدا، في الظلام، حيث الجميع كانوا يحملون مشاعل. لقد كانت في المشهد نار حقيقية، الزيت يتساقط، الملابس كانت من الحرير. كنا نخاف وينتابنا الرعب في كل مرة من مخاطر الحادث. مما كان يضطرنا دائما للقيام بالتمارين مع المشاعل، لكي يعرف كل واحد أين مكان مشعله في أي لحظة من اللحظات. بالطبع، كان يوشي Yoshi الممثل الياباني منذ البداية، هو الأكثر جودة، لأنه كان يعرف بالضبط أين يضع أقدامه، يده، عينيه، مهما كانت الحركة التي ينفذها. لا يترك أي شيء للصدفة والمصادفة. غير إننا، إذا طلبنا من ممثل غربي أن يتوقف فجأة، في وسط الحركة، ونقول له أين هما رجلاه، أو يداه، فستواجهه مشاكل كبيرة. إذن، أن هذا الذي يعتبر في الشرق وأفريقيا جزءاً من التربية الطبيعية يفترض أن يكتسب عندنا من خلال التمارين. وهذا ممكن جدا لان الأجسام هي نفسها.

هل تستطيع أن تحدثنا عن الخوف من الفراغ؟ حتى لو كنا أصحاب تجربة في التمثيل، كل مرة نبدأ فيها، ونجد أنفسنا فوق طرف البساط، يحضر هذا الخوف من الفراغ من تلقاء نفسه، والخوف من الفضاء من جديد ألسنا مستدرجين لأجل ملئه كي لا نشعر بالخوف ثانية، ولكي نملك شيئا ما نقوله أو نفعله؟

إن ملاحظاتك تعتبر مهمة وذلك لان من المهم بالنسبة لكل ممثل أن يتعرف على العوائق وان يشخصها. غير إن الأمر هنا يتعلق بعائق طبيعي و مشروع. عندما نسأل ممثلاً يابانياً عن تمثيله، فانه يَصرّ على أن تمثيله في الواقع ينطلق من الفراغ. حينما يمثل جيدا، فان هذا لا يعني انه قد حقق بناءا ذهنيا قد أعده مسبقا وإنما هو مثل بشكل تلقائي منطلقا من نفسه

## طقس الشاوو

لقد حضرت في قرية من قرى بنكلاديش طقساً قوياً جدا يطلق عليه اسم الشاوو. أن فيه ممثلين، أشخاصاً من القرية، يمثلون مشاهد حربية بتقديمهم، الأرجل مثنية قليلا ومتباعدة، قافزين في الهواء قليلا. ينظرون أمامهم، متقدمين قافزين، وتوجد في نظراتهم قوة عظيمة بشكل مطلق، وعزم وإصرار خارق. سألت المعلم عن سر "مهارتهم" لأجل سرقتها منه وتعلمها: (ماذا تفعلون انتم؟ على ماذا تؤسسون تركيزكم حتى تحصلوا على مثل هذه النظرة؟ طلبت منه أن يجيبني، فرد عليّ: (إن هذا بسيط جدا، إنني أطلب منهم بأن لا يفكروا في أي شيء. وبكل بساطة أن ينظروا أمامهم وأن يحافظوا على عيونهم مفتوحة). كان هذا كافيا لكي يكون تعبيرهم قوياً وخارقاً وأؤكد لك أن لا وجود "لشيء" آخر غير ذلك. إن هذه الصرامة والقوة ستكون غير موجودة أبدا لو كان التركيز مبني على: ماذا يجب عليّ أن أفعل؟ لو ملأوا وزاحموا الفراغ بالأفكار.

ما هي العناصر التي تكدر وتقلق صفو الفراغ؟ من جهة من الجهات إن الذي يقلق الفراغ ويعكر صفوه، هو الإفراط في التفكير، والأعداد المسبق. لماذا نهيئ الأشياء؟ أننا نقوم بذلك، تقريبا، من اجل الكفاح ضد الخوف من الفراغ. إن بعض الممثلين التقليديين يحبون أن نعطيهم كل التفاصيل الإخراجية منذ اليوم الاول للتمارين وأن نتركهم بعد ذلك دون إزعاج. إن هذا بالنسبة لهم السعادة المطلقة بعينها، وإذا صادف وإن أجرينا بعض التعديلات الطفيفة قبل خمسة عشر يوما من اليوم المحدد للعرض تثور ثائرتهم ويخرجون عن طورهم ! لقد عرفت مع الأسف الشديد، هذا النوع من الممثلين. أنا الذي يحب أن يغيرّ كل شيء، وفي بعض الأحيان، أقوم بذلك، في يوم العرض نفسه، لهذا لم اعد قادراً على العمل مع هذا النوع من الممثلين. لقد عملت مع الممثلين الذين يحبون المرونة. ولكن حتى مع هؤلاء، هنالك من يقول في بعض الأحيان: "كلا، إن هذا متأخر جدا، ولا أستطيع أن أغير شيئاً"، يقولون ذلك لأنهم فقط خائفون. انهم مقتنعون بتشييدهم لبعض البنى، وحين نجردهم منها لا يبقى لهم أي شيء، وسيكونون ضائعين. في هذه الحالة، سيكون بلا فائدة أن نقول لهم "لا تخافوا"، وهي أفضل طريقة لتخويفهم. يجب تعليمهم، بكل بساطة، إن هذا ليس حقيقياً. وحدها التجارب المحددة والمكررة تسمح لهم بإقامة الدليل على الإبداع، والإخلاص الحقيقي يمكن أن يظهر عندما لا نبحث عن الطمأنينة والأمان.

تطرح هنا مسألة الفنان. هل إن الكائن، هو فنان حقيقي؟ بإمكاننا أن نقول إن الفنان الحقيقي مستعد لتقديم العديد من التضحيات من اجل الوصول إلى لحظة الإبداع. إن الفنان السيء والرديء يفضل أن لا يعرض نفسه للخطر، لهذا السبب سيكون تقليديا. وكل ما هو تقليدي، وكل ما هو رديء له صلة بهذا الخوف. إن الممثل التقليدي "حلقة" وفعل "غلق" الحلقة هو فعل دفاعي. ولكي أدافع عن نفسي، "فأنني ابني".

## الشكل الحقيقي

إن المسألة تذهب بعيدا. فما نسميه تأليفاً، بناء شخصية، هو فعل بناء تدريجي. واعتقد، إن هذا النهج ليس بالطريقة الخلاقة. إن الطريقة الإبداعية الخلاقة هي القيام بفعل عدة تكوينات مؤقتة مع العلم انه حتى لو تكون لدينا الإحساس ذات يوم بأننا قد عثرنا على الشخصية، فأن هذا ما هو إلا مؤقت. إن هذا فقط ما نستطيع أن نقوم به هذا اليوم بشكل أفضل، ولكن يجب أن نقول لأنفسنا بأن الشكل الحقيقي ما يزال غير موجود حتى ألان. إن الشكل الحقيقي لا يصل إلا في اللحظة الأخيرة، وفي بعض الأحيان يأتي حتى بعد هذه اللحظة الأخيرة بكثير. إنها عملية ولادة. الشكل الحقيقي لا يشبه بناء عمارة أو بيت، يخضع لسلسلة من الأفعال البنائية والمنطقية. بل على العكس، إن التطور الحقيقي للبناء هو في ذات الوقت نوع من الهدم. وهذا يعني أننا نتوجه اكثر فأكثر نحو الخوف، مثل كل هدم. نخلق فراغاً، فنقلل من تعكزاتنا، نقلل من دعاماتنا وركائزنا، وهكذا نكون اكثر فأكثر في خطر. تأكدوا أننا حتى لو نصل إلى لحظات إبداعية حقيقية، في الارتجال، في التمرين أو في العرض، هنالك دائماً خطر في تحطيم هذا الشكل، وإفساده.

خذوا على سبيل المثال ردود فعل الجمهور. إذا قمتم بعمل ارتجال معين، أحسستم بحضور هؤلاء الذين ينظرون (وإلا فان هذا سيكون بلا معنى) وإن الناس يضحكون، إنكم تعرضون أنفسكم لخطر أن تنقادوا بسبب ضحكهم في اتجاه لن يكون بالضرورة هو نفسه الذي كنتم ستأخذونه من دونهم. جميع أنواع العناصر الذاتية يمكن أن تكون مثيرة مهيجة، مثل الرغبة في الإعجاب أو الخوف، الذي يمكن أن يحطم الإبداع.

إن الأساسي هو الأخذ بعين الاعتبار والشعور بهذه الظاهرة. وبمجرد ما تمتلك الشعور والإحساس بهذا الذي يبعث على الخوف، تستطيع أما أن تقبله، وأما أن تستقبله، وأما أن تحمي نفسك منه. ولكن لا بد من ملاحظة ومساءلة جميع العناصر التي تطمئن. وهذه مثلا، هي حالة الممثل الذي يصبح بفعل عدة عناصر "ميكانيك". وفي بعض اللحظات، بدافع الكسل، والتواني أو الخوف، يبدأ بتكرار نفس الشيء دائما دون أن يمتلك هذه العلاقة الحاذقة والحساسة مع الآخر. عندما ينظر، يتظاهر انه ينظر. تصبح ميكانيك لأنه اطمئنان.

نفس الشيء ينطبق على المخرج أيضا. إذ توجد إغراءات كبيرة أمام المخرج الذي يهيئ خطته الإخراجية قبل التمرين الاول. هذا طبيعي ولقد قمت بفعله دائما: إذ رسمت مئات الرسوم والتخطيطات للديكور وللأفعال. الشيء الوحيد الذي ساعدني هو معرفتي، بأن كل ما نقوم به من تخطيطات وتحضيرات قبل التمرين، لا شيء منه يجب أن يُحمل محمل الجد في اليوم التالي. غير إن هذا لم يمنعني عن القيام به لان هذا يعتبر تحضيراً جيداً، ولكن إذا طلبت من الممثلين أن يطبقوا التخطيطات التي وضعتها قبل ثلاثة اشهر أو ثلاثة أيام من التمرين، فسأقطع على نفسي طريق كل ما يمكن أن يكون حيويا وكل ما يمكن أن يظهر ويكشف عن نفسه أثناء لحظة التمرين ذاتها. إذن يجب القيام بهذه بالتحضيرات ولكن في نفس الوقت لا بد من التخلي عنها.

لماذا لا نتخلى عنها؟ هل هو الخوف! لأجل القبول بالقاعدة الأساسية التي تقول أن لا شيء لا يكتسب، يجب تحدي الخوف، حتى اللحظة الأخيرة، والوقوف أمامه بالمرصاد. يجب التحلي بالوعي في الاختيار الذي يقدم نفسه إلينا: في مواجهة هذا الخوف الذي لا مفر منه، أما أن تختار الطمأنينة أو ترفضها. وأن تعرف أيضا أن القرار المأخوذ لن يكون نهائيا أبدا.

ربما وصلنا الآن إلى مرحلة تكون فيها الاستراحة ضرورة؟

هل نستطيع أن نعود إلى مفهوم الفضاء الذي بإمكاننا أن نسميه بالفضاء الكامن؟ ألا يجب أن نلائم مفهوم التوتر، ومفهوم الأثر؟ ألا يطالبنا المعلم الياباني بكل بساطة بمماثلتهم مع الفضاء بخلقنا هذا الفراغ الداخلي، لكي يولد التوتر الذي سيصبح أثرا؟

أمام مثل هذا السؤال، يتأكد لنا، بأننا محتاجون إلى بعض الدقائق من التفكير..

(ضحك..)

## الاستراحة رقم 1

نهار سعيد، يا سيد ليفنك ستون

إن غياب الديكور في فضاء خالٍ، يعتبر واحداً من الهيئات اللازمة التي لا مفر منها. وإذا كنت هنا لا احمل أي تمييز أو احتكام فليس من أجل القول بأن هذا أفضل أو أقل جودة، ولكي أكون اكثر وضوحا، فإنني أؤكد بأن هذا الفضاء إذا كان فارغاً، فهذا يعني إنه لا يوجد فيه ديكور. وإذا وجد فيه ديكور واحد، فهذا يعني انه ليس بفارغ، وإنما مزدحم، حتى لو احتوى على عناصر غاية في الجمال. لأنه في مثل هذه الحالة، ستكون مخيلة المتفرج هي أيضا مؤثثة أو مزينة مسبقا. إن المكان الذي نحن فيه الآن لا يقص أية حكاية. ونستطيع أن نسمي هذا فضاءاً خالياً، حتى لو وضعنا فيه بساطين، بساط على الأرض والآخر في العمق، لكي نجعل من المكان نظيفاً، مريحاً وأكثر حرارة من الحيطان السوداء الوحيدة للصالة. وهكذا فان الخيال، السمع، والتفكير الشخصي لكل واحد لا يربك.

عندما اقترحنا منذ قليل على شخصين أن يلتقيا وأن يقول أحدهما للآخر "نهار سعيد"، كان خيالكم حراً كلياً. ولو إن واحدة من بين الاثنتين قد قالت "نهارك سعيد... يا سيد ليفنك ستون"، لكنتم تخيلتم أفريقيا حالاً، حيث النخيل... ولو حدث العكس، وقالت: "نهار سعيد... أين هو المترو؟"، لأستحضر هذا القول صوراً أخرى. إلا إذا أجابت السيدة الأولى، بكل تأكيد: "المترو؟ هنا؟ في وسط أفريقيا؟ عندئذ كل شيء جائز. إن الخيال يسمح بالتفكير بأن واحداً من الاثنين مجنون، وفقا لما أعتقده في أفريقيا أو في باريس، وهو يتابع الحوار: سامحني، لقد كنت أفكر بشيء آخر، وكنت بصدد كتابة هذه المسرحية... "أو" هل يوجد طبيب في القاعة؟ الخ.... إن غياب الديكور شرطٌ من الشروط التي تسمح بالخيال والتخيل. ضع ممثلين داخل فضاء فارغ، وهذا يشبه إلى حد كبير حالة وضعهم داخل مختبر: إننا نبحث عن شيء ما في الحياة ونضع الممثلين تحت ضوء قوي جدا من اجل أن نراهم بطريقة أفضل.

### الخيال هو عضلة

إذا وضعتم، بكل بساطة، شخصين داخل هذا الفضاء، واحدا بجانب الآخر، ستلاحظون إلى أي درجة تصبح اقل التفاصيل حيوية. وهكذا نمتلك مسبقا عرضا كاملا. إن هذا لا يستطيع أن يستمر إلى ما لا نهاية، ولكنه منذ البداية كان يؤدي عمله. وهذا بالنسبة لي، الاختلاف الكبير ما بين المسرح، في شكله الأساسي، والسينما. إن الشخص في السينما، وبسبب الصورة، يكون دائما في سياق معين، ولا يستطيع أن يتخلص من سياقه أبدا. كانت هنالك محاولات كثيرة لإخراج أفلام داخل ديكورات مجردة، بدون ديكور، في عمق ابيض باستثناء فيلم "جان دارك" من اخراجDreyer، الذي لم يحقق نجاحا أبدا. لو راقبنا افضل الأفلام الكبيرة التي صورت، للاحظنا إن قوة السينما تكمن في قوة الصورة والصورة هي "شخص واحد في مكان من الأمكنة". نفهم من هذا المعنى، إن السينما لا يمكن أن تكون إلا اجتماعية، لا تستطيع أن تتجاهل ولو للحظة السياق الاجتماعي الذي توجد هي فيه. إنها تفرض بعض الواقعية اليومية، فالممثل فيها جزء لا

يتجزأ من نفس العالم الذي توجد فيه الكاميرا. في المسرح، بإمكاننا أن نتخيل بابا (حَبْر أعظم) يمثل من قبل ممثل يرتدي بلوفر "كنزه صوفية" بيضاء حمراء، مثل أي واحد منكم يرتديها الآن. في السينما، إن هذا سيكون مستحيلا. إذ يجب أن تتوفر الشروحات الخاصة التي من غيرها لا يمكن أن يكون هذا الاتفاق أو الاشتراط مقبولا. إن الخيال في المسرح يملأ الفراغ في حين أن في السينما الشاشة هي التي تعرض الكل، المرتبط بطريقة عضوية ومتماسكة.

إن الفراغ في المسرح يسمح للخيال بأن يملأ الثغرات. وبطريقة متناقضة في الظاهر، كلما أعطيناه أقل، كان أكثر سعادة وفرحاً. إن الخيال عضلة، إنها سعيدة جدا بممارستها للعبة. بإمكاني أن آخذ هذه القنينة البلاستيكية، على سبيل المثال واقرر إنها تمثل برج بيز Pise.

أستطيع أن العب معها، أن اجعلها تميل، أحاول أن أجعلها تسقط، وربما حتى اجعلها تنهار، أن تنفجر على الأرض.. بإمكاننا أن نتخيل ذلك في المسرح أوفي الأوبرا، وبمستطاع هذه القنينة البلاستيكية أن تخلق صورة اكثر قوة من الصورة العادية للمؤثرات الخاصة بالسينما التي تبنى برجاً حقيقياً وهزة أرضية بالمليارات الخ.... إن الخيال، هذه العضلة، ستكون اقل اكتفاء.

نرى من خلال ذلك ماذا تعني مشاركة الجمهور. في الستينات، كنا نتوق إلى "مشاركة" الجمهور. وبسذاجة كنا نعتقد، إن "المشاركة" تعني التظاهر بجسده، أن يقفز فوق المسرح، أن يثور، أن يصبح جزءاً من مجموعة الممثلين. إن كل هذا ممكن وفي بعض الأحيان يكون هذا النوع من التظاهرات مهماً جدا، ولكن "المشاركة" تعني شيئا آخر. إنها تشتمل على عملية دخول في نوع من التوطئ مع المسرح والقبول بأن تصبح القنينة البلاستيكية برج بيزا pI ise أو تصبح صاروخاً يذهب إلى القمر... إن الخيال يلعب هذه الأنماط من اللعب بمتعة ولكن شرط أن يكون الإنسان في "غير ما مكان". لو كان خلفي الآن مكتب أو مركبة فضائية،

لرأينا تدخل المنطق السينمائي بأسرع ما يمكن. وبهذه الحالة، لا بد من مكائن وآلات لأجل تصوير وتقديم الصاروخ، الفضاء، والقمر.

في المسرح بإمكاننا، أن نتقبل في آن واحد، أن تكون هذه القنينة البلاستيكية صاروخا وأن تلتقي عن طريق الصدفة والمصادفة، بشخصية حقيقية، فوق كوكب فينوس. ويمكن أن تستمر القصة نفسها بتغيرها، برمشة عين، الفضاء والزمان. يكفي أن أقول: منذ كم قرناً وصلت أنا إلى هنا؟ لكي نقوم بقفزة كبيرة ونتنقل في الزمن. وبنفس الطريقة بإمكاني أن أنتقل من كوكب فينوس إلى متجر كبير دون أي صعوبة، وأن اصبح حكواتي، وأن أذهب من جديد في الصاروخ الفضائي، الخ.... كل هذا ممكنٌ شرط أن تكون داخل فضاء حر. جميع الاتفاقات ممكنة ويمكن تخيلها، فهي متوقفة على غياب الأشكال.

## كاربت شو CARPET SHOW

إن التجارب التي خضناها في هذا المجال تبدأ في السبعينيات مع هذا الذي نسميه كاربت شو carpetshow. كنا وقتئذ، نقوم بعدة رحلات، إلى أفريقيا وأماكن آخر، وكنا نصطحب معنا بساطاً صغيراً لكي نحدد السطح الذي فوقه سنشتغل. من خلال قيامنا بهذه المحاولات استطعنا أن نكتشف التكنيك الحقيقي للمسرح الشكسبيري. لقد لاحظنا أن الطريقة الفضلى لدراسة شكسبير، لم تكن رؤية وإعادة بناء المسرح الاليزبيثي، وتخيل كيف كان عليه الضوء LeGLOBE آنذاك، وإنما القيام، وبكل بساطة، بالارتجال حول وعلى بساط صغير. لقد اكتشفنا كيف كان من الممكن أن نبدأ مشهداً ونحن جالسون، وإنهاؤه ونحن واقفون، والجلوس ثانية وأن نكون بعد عشر سنوات، في بلد آخر.... إننا نجد بسهولة في مشهد من مشاهد شكسبير شخصان يسيران بكل وضوح في مكان مغلق، في الداخل، وفجأة يجدان نفسيهما، في الخارج دون ملاحظة أي انقطاع. جزء من المسرح في الداخل، وجزء آخر في الخارج، دون معرفة في أي لحظة من اللحظات قد تم فعل العبور والانتقال من الداخل للخارج أو العكس.

لقد كتب العديد من المختصين في شكسبير مجلدات حول هذا الموضوع، يتصدون فيها دائما إلى مسألة ازدواجية الزمن لدى شكسبير. " كيف يحدث في مثل هذه المسرحية، إن هذا الكاتب الكبير، لم يفهم الخطأ الذي ارتكبه عندما زعم إن هذا قد استمر ثلاث سنوات، غير أن مصدراً من المصادر يعطينا الانطباع بأن هذا قد استمر سنة ونصف، لكنه في الحقيقة لم يستغرق إلا ثلاثة دقائق؟ يكتبون (كيف استطاع هذا المؤلف عديم المهارة أن يكتب في الجملة: "ناولني قدحا من الشاي" وهذا بحد ذاته يشير إلى إننا في الداخل، وفي الجملة التالية: "انظر إلى ورقة الشجر هذه" وهذا يشير إلى كوننا في غابة؟)

حتى اكتشفنا فيما بعد بأن شكسبير كان يكتب مسرحا لفضاء غير محدد...

عندما لا نمسك بوحدة المكان، ولا بوحدة الزمان، وحينما يكون الفضاء غير واضح كليا، يتم التركيز وبشكل إجباري على العلاقات الإنسانية. فإن الذي يأتي بالمنفعة، هذا الذي يحدث ما بين شخص و شخص آخر؛ والسياق الاجتماعي، حاضر دوما، والذي أحضره هي الشخصيات الأخرى. إذا كانت العلاقة ما بين امرأة غنية ولص هي موضوع الفعل، وإن هذا الذي سيخلق هذه العلاقة سيكون لا الديكور ولا الإكسسوار وإنما القصة، والفعل نفسه. هو لص، وهي ثرية، ويصل قاض فيتدخل فيما بينهما: العلاقات الإنسانية بين المرأة، واللص والحاكم هي التي ستخلق السياق. إن الديكور، في المعنى الحيوي للموضوع، قد خلق بطريقة ديناميكية وحرة كليا من خلال فن التمثيل الذي حصل ما بين الشخصيات. إذ يجب أن يكون التمثيل بأكمله، بما فيه النص معبرا بطريقة مباشرة عن اكبر توتر ممكن واكثر كثافة.

إذا وجدنا أنفسنا داخل ديكور حقيقي، بنافذة، وصندوق فولاذي لاختزان المال وما يشابهه، وباب... حينئذ سنكون في السينما. وبهذه الطريقة سيكون الإيقاع والتوتر التمثيلي أكثر هشاشة. ولأجل العثور على البعد الحياتي لهما، لابد من أن يتدخل المونتاج.

## القوة والطاقة

إن العلاقة في المسرح، ما بين جملة وجملة أخرى ليست بعلاقة طبيعية مثلما هي في الحياة؛ بل إن الأمر يتعلق بعلاقة شبه معمارية تقريبا ما بين قوة وأخرى. وهنا نرجع إلى نقطة البداية والانطلاق. من اجل أن يوجد هذا الاختلاف ما بين المسرح، واللامسرح، وما بين كل الايام والحياة داخل فضاء مسرحي، فأن هذا الضغط داخل الفضاء وداخل الزمن متلازم بتعزيزه للطاقة. فالطاقة هي التي تخلق العلاقة القوية جدا مع المتفرج. لهذا السبب وبشكل بديهي، توجد الموسيقى، في جميع أشكال المسرح الشعبي، وفي جميع مسارح القرى والأرياف.

لقد رأيت مؤخرا عرضا رائعا في Ouzbekistan، قد مُثلَّ مع قارع طبول. كان عرضا كوميديا يتألف من رجل، وعشيقته، وزوجته، وخادم، في سلسلة من مشاهد الغيرة، وسوء الفهم... لقد كان المسرح يتغذى باستمرار على علاقات الشخصيات جميعها مع الموسيقي قارع الطبول.

إن قارع الطبل لم يكن يتابع ويرافق الشخصيات فحسب، وإنما كان يتدخل بشكل دائم بكل صغيرة وكبيرة تخص العرض، فبالإضافة إلى عزفه وقرعه على الطبول كان يقوم ببعض التعليقات، ويجيب على بعض الأشياء التي تعني في قلب الحدث، الخ... لماذا كان هذا العرض جيدا إلى هذه الدرجة؟ لأنه كان يمنح الطاقة للمتفرجين، وهذا ما يجعله اكثر حيوية وفرحا.

من تقاليد هذا العرض، انه كان حرا، وهذا ما نسميه نحن بالأسلوب. إذن كل شيء كان ممكنا وجائزا. وهذا ما يطرح مشكلة المسؤولية الكبرى: إذا كان كل شيء ممكنا، فهذا يعني إن هناك مع ذلك دائما بعض الأشياء المتقنة وبعض الأشياء التي هي "أي شيء". نعود دائما إلى نفس السؤال!

لقد تطرقت منذ قليل إلى عرض الممثل الواحد LE ONE MAN SHOW بقولك إن هذا لم يعد مسرحا. لقد تطرقت إلى الحكواتي... فهل يعتبر واحداً من صنف أو طراز داريوف Dariof انه لا يمارس المسرح؟

سأكون ضد جميع المبادئ التي أحاول أن اعبر عنها إذا تعاملت مع هذا الأمر بكيفية دوغماتية. بطبيعة الحال، هنالك آلاف الاستثناءات. وهنا يتعلق الأمر بانطباع شخصي جدا وباختيار ذاتي. إنني غالبا ما أجد في عرض الممثل الواحد نقصاً لبعض الأشياء. إن العلاقة مع الجمهور يمكن أن تكون قوية جدا، مثلما في حالة الحكواتي أو المغني، وإن الشيء الوحيد الذي يحسب له حساب هو المحافظة، على هذه العلاقة. لكن بشكل عام، ولهذا السبب ربما يعد المسرح واحداً من الفنون الأكثر صعوبة، وثلاثة أشياء يجب أن تحدث في نفس الوقت وفي هارموني ممتاز.

## العلاقة الثلاثية

من جهة، إن الشخص يجب أن يكون في علاقة عميقة، سرية وحميمة مع مضمونه، مع حساسيته الداخلية. إن هذه العلاقة الأولى توجد أيضا لدى الحكواتي والمغني. إن كبار الحكواتيين الذين رأيتهم، على سبيل المثال، في بيوت الشاي في إيران، في أفغانستان، كانوا يقصون أساطير ضخمة بفرح كثير ولكن أيضا برصانة داخلية كبيرة. كانوا ينفتحون على الجمهور في كل لحظة من اللحظات، لا لكي يكونوا مركز الإعجاب ومصدره وإنما من أجل أن يتقاسموا معه فرح بعض الأشياء التي تبقى وبقيت نصاً مقدساً. في سالف الزمان كان كبار

الحكواتيين في الهند، يقصون المهاباراتا في المعابد الدينية، دون أن يفقدون العلاقة مع عظمة الأسطورة التي هم في طريقهم لأحيائها. لقد كانوا يمتلكون طاقة استماع موجهة نحو الداخل والخارج في آن واحد، ومثل هذا يجب أن يكون لدى كل ممثل حقيقي. انهم داخل العالمين في ذات الوقت.

إن هذا صعب جدا ومعقد. عندما يلعب ممثل، داخل علاقة أسميها "مسرحية" يجب أن يكون في داخل هذه العلاقة ذا رصانة داخلية. مهما كانت المسرحية، يتوجب عليه أن يكون مخلصا لشيء ما، وأن يفعل كل ما بوسعه وبمشاعر رقيقة جدا. إذا مَثَّلَ "هملت" أو "الملك لير" لشكسبير، يجب عليه أن لا يفكر بالتأثير فحسب، وإنما أن يصغي باستمرار، لكل ما يتحرك في داخله؛ أن يصغي إلى كل ما هو أسطوري مخفي داخل المناطق الأكثر خفاءاً، والأكثر امتناعاً في نفسيته الخاصة. إن جزءا من حياته الخلاقة- في اللحظة التي يمثل فيها- يجب أن يكون موجها نحو الداخل دون أن يقطعه هذا الأخير، ولو للحظة، عن الشخص الذي يوجد أمامه. إننا نرى دائما ممثلين- أحيانا حتى ممثلين كبار واعين جدا بشهرتهم- متجهين كليا صوب أنفسهم. انهم يوحون بالتمثيل مع رفاقهم إيحاءا فقط. إن هذا الذي يمثل شخصية الملك لير يوحي بأنه يمثل مع كورديليا، ويستطيع أن يدير لها ظهره ويستمر بالتمثيل. في هذه الحالة، سوف لا يكون وفيا لإحدى التزاماته الكبيرة التي هي تمثيل علاقة الاب/البنت بطريقة حقيقية.

من اجل أن يكون هذا متقناً بشكل حقيقي، يجب أن لا تنطلق مبكرا أثناء التمارين. أننا نرى ممثلين يظهرون عواطفهم بشكل مبكر جدا ولا يستطيعون أن يعثروا على العلاقة الحقيقية مع الآخر.

حتى لو كان النص قد كتب من أجل أن يكون منطوقا بقوة، يجب أن نبدأ التمرين عليه بحميمية كبيرة، كي لا نهدر الطاقة. يجب أن تكون حرا بشكل كاف لكي تشعر بالعلاقة، وأن ترتجل كلمات أخرى، وأن تقوم بحركات أخرى. وكل هذا، بطبيعة الحال، مجرد مرحلة مؤقتة لأجل الوصول إلى هذا الشيء الصعب جدا الذي يعمل على الاحتفاظ بعلاقة حيوية جدا مع المحتوى الداخلي أثناء النطق بصوت قوي. كيف يُسمح لهذا التعبير الداخلي أن يتحول إلى تعبير مترع بالطاقة لأجل ملء فضاء كبير، دون خيانة؟ كيف الصعود أكثر فأكثر بالقوة الصوتية دون أن يشوه ذلك العلاقة مع الآخر؟ إن هذا صعب على الممثل بطريقة لا تصدق.

أخيرا، العنصر الثالث، هو إن الشخصين اللذين يمثلان يجب أن يكونا في آن واحد شخصيات مسرحية وحكوا تيه. أن يكونا حكواتي مزدوج، حكواتي برأسين، وفي نفس الوقت يجب على اللذين يمثلان فيه أن يحافظا، على علاقة حميمية وخاصة فيما بينهما، ويتحدثا مباشرة إلى المتفرجين الذين هم زبائنهم. إن لير وكورد ليا يقصان على زبائنهم: " كان يا ما كان في قديم الزمان رجل وأبنته"...

إذ لابد من امتلاك هذه العلاقة الثلاثية بشكل دائم وإلزامي، مع الذات، مع الآخر، ومع الجمهور.

بمقدورنا في عرض الممثل الواحد، أن نسمح لأنفسنا بكل شيء: الحديث إلى شخصيات متخيلة... لكن يبدو لي بأن هذا النوع صادر عن واقع ذي جذر اجتماعي تراجيدي، يعني أن ما هو آتٍ صادر عن الممثلين الذين لا يجدون عملا فيتمنون أن يمارسوا أي شيء، فيبنون عرضا واحدا، وهذا طبيعي جدا. غير أنه سيكون من الحيوي والمثمر جدا لو أنهم يقومون بنفس العمل مع شريك لهم. لهذا السبب غالبا جدا ما ينقص عرضهم الواحد هذا، ذلك التحدي الذي يفرضه الشخص الآخر، وهذا الكرم الضروري اتجاه الآخر. لكن بطبيعة الحال، إن جميع هذه الاستثناءات ممكنة، وتبعث على الفخر أحيانا.

## وميض الضجر

إن اكبر دليل أعرفه في العمل، هو الضجر، هذا الذي اسمعه طول الوقت، إن الضجر في المسرح، مثل الشيطان، بإمكانه أن يبرز وينبثق في كل لحظة. يكفيه أي شيء لكي يقفز عليك، فهو مترصد، شره! انه يبحث عن اللحظة التي يتسلل فيها بطريقة غير مرئية إلى الفعل، إلى الحركة، إلى الجملة. حينما ندرك ذلك، يكفي أن نمتلك الثقة بالنفس كي نعمل. يكفي أن تأخذ نفسك مقياساً أساسياً لتقويم هذه المَلَكَة التي نتقاسمها مع كل كائنات الأرض: الضجر! أية أعجوبة! أستطيع أن أشاهد تمريناً، تدريباً وأقول: "إذا انتابني الضجر، فهذا يعني أن هنالك سبباً". عندئذ، وبيأس، ابحث عن السبب. أعطي فكرة إلى الشخص الآخر، أو بالعكس ألومه، وألوم نفسي... وبمجرد ما يدب في الضجر أعلم إن هذا وميضاً أحمر.

منذ أعوام، ونحن نقوم بأشياء مهمة جدا طيلة فترة تمريناتنا، نذهب لتمثيل عمل قيد التحضير، غير مكتمل، أمام الجمهور. وفي أغلب الأحيان نذهب إلى مدرسة للتمثيل أمام تلاميذها، دون أن يكونوا على علم بالأمر، دون أن يعرفوا بموضوع المسرحية. نذهب هناك من غير إكسسوارات، من غير أزياء، من غير خطة إخراجية، لا نملك غير "الفضاء الخالي" الذي تألف من الصالة الصغيرة التي نوجد نحن فيها. في البداية لا نستطيع أن نقوم بذلك، لأنه لا بد من توفر العمل، ولكن بمجرد ما يتم نصف أو ثلث التمارين، نضع ما اكتشفناه موضع البرهان لرؤية ما الذي يمس مصلحة الناس، ما الذي يبعث على الضجر. إن الجمهور بشكل عام، وخاصة جمهور الأطفال يعتبر هو المعيار الأفضل. فالأطفال لا يملكون أفكارا مسبقة، انهم أما أن يهتموا وأما أن يضجروا ويملوا، أنهم أما أن يتابعوا الممثلين وأما أن ينفذ صبرهم.

## صمت وإيقاع

عندما نصل إلى الجمهور الحقيقي، فأن المقياس الكبير، هو مستوى الصمت. إذا استمعنا إليه جيدا نستطيع أن نعرف كل شيء عن العرض انطلاقا من مستوى الصمت الذي نشأ في صفوف مجموعة أشخاص منتبهين. أننا نشعر أحيانا ببعض العواطف التي تعبر الجمهور، وهكذا تتغير نوعية الصمت. وبعد ذلك ببضع ثوان، نستطيع أن نكون داخل صمت مغاير تماما. وهلّم جرا... نمر بلحظاتٍ كثافة شديدة إلى لحظات أقل كثافةً.. فيضعف الصمت، أحدهم سيعطس، سيحك نفسه، سيتحرك. وإذا ظهر الضجر، يكون السعال، الضوضاء الخفيفة، سيقف أحد الأشخاص، وآخر يهمس، وأخيرا، يقع الأسوأ، أحدهم يفتح منهاج العرض!

إذن علينا أن لا ندعي أبدا بأن ما نقوم به هو مهم بالضرورة، وأن لا نقول مطلقا بأن الجمهور سيء. صحيح يوجد في بعض الأحيان جمهور سيء، ولكننا لا نمتلك الحق في قول ذلك لسبب بسيط هو أننا يجب أن لا ننتظر أن يكون الجمهور جيداً. يجب الاعتراف بكل بساطة بأنه يوجد جمهور سهل وآخر صعب. عندما يكون الجمهور سهلا، فهو هبة من السماء، ولكن الجمهور الصعب ليس بالعدو. إن هذا ليس بغير طبيعي. بل على العكس، أن الجمهور في حالته الطبيعية هو مقاوم، إذن يجب البحث باستمرار، عما ينشطه، دون فقدان أواصر العلاقة الحميمة بالمضمون وبالآخر، وهذا ما يجب التذكير به. كل هذا يجب أن يحدث دون محاباة أبدا، ودون بحث عن الإعجاب بأي ثمن.

في اللحظة التي يحدث فيها هذا، نلاحظ أن عنصراً فاتناً وساحراً، يقترب حد التلامس من إيقاع حركة العرض. في مسرح العلبة الإيطالية، عندما تقع التمارين دون أي علاقة مع الجمهور، وحينما ترفع الستارة للمرة الأولى، نادرا ما ينشأ اتصال ما بين الصالة وبين هؤلاء الذين بدأوا يحكون القصة من على المسرح.

يبدأ العرض دائما بإيقاع معين في حين أن الجمهور يكون في إيقاع آخر لا يشبه بالضرورة الإيقاع الذي بدأ فيه العرض. وحينما نحضر عرضاً أولاً فاشلاً، نرى أن الممثلين في إيقاع، والجمهور في إيقاع، وإن الحركتين لا تستطيعان أن تنسجما معا.

بالمقابل، في مسرح القرية، منذ ضربة أول طبل، يتقاسم ويشترك الموسيقيون، والممثلون والجمهور، نفس العالم، ونفس الفضاء. انهم طاقم واحد. إن الحركة الأولى، والإيماءة الأولى هي التي تخلق العلاقة وانطلاقا من هذا فإن كل تطور للقصة نما ابتداءً من إيقاع مشترك. هذا ما كنا نعيشه دائما في تجاربنا في أفريقيا وهنا أيضا، عندما نمثل في مجمع سكني أو في مكان من هذا النوع. إن هذا يعطي وبشكل واضح الإحساس بطبيعة العلاقة التي يجب أن تولد وبالبنى الإيقاعية للعرض.

يبدو لي، إنكم تقومون بالتمييز ما بين مفهوم "الشعب"، ومفهوم مقدس مثلما عرفناه سابقا، وهو الذي يحقق التبادل، والتقاسم الجماعي، ومفهوم "الجمهور" الذي هو أكثر حداثة. إن الجمهور في الوقت الحاضر لم يعد يتقاسم شيئاً، أليست هذه هي كل مشكلة المسرح الحديث؟ ومفهوم الثقافة ألم يكن لدينا، مجرد تنظيم، مصطنع جدا، نحاول من خلاله أن نعثر على أنفسنا معاً؟

إنني أوافقكم الرأي تماما. لهذه الأسباب فإن المسرحية المُمَثلة غالبا ما تكون قليلة الوضوح. ونبرر ذلك ببساطة بقولنا: "إن هذه المسرحية قد عرضت لأن الثقافة تحتاج لأن نقدم مسرحيات من هذا النوع". لكن لأي الأسباب والأغراض تم تقديمها؟ بمجرد ما نطرح هذا السؤال الأساسي، نهتدي وممن غير مقاومة إلى الجواب التالي: "إن السبب الوحيد المقبول شرعا لا يمكن أن يكون إلا العلاقة بالجمهور". إذا لم نطرح السؤال على أنفسنا، حينئذ آلاف الأسباب تظهر، مثل: إن لدى المخرج منظوراً خاصاً لهذه المسرحية التي يود إخراجها، وهنالك تجربة على مستوى الأسلوب لا بد من القيام بها، وهناك نظرية سياسية يراد توضيحها... تظهر آلاف الأشياء القابلة للتفسير ولكنها جميعها ثانوية إذا ما قيست بما هو أساسي.

## التعزية وتكرار العرض

إن ما تقولونه يقود إلى التفكير بهذا الذي يحدث عندما نتناول عرضا تقليدياً ونجرده عن سياقه.

يوجد في إيران مسرح فعال للغاية، وهو المسرح الإسلامي الوحيد، ويسمى "التعزية". إن هذا المسرح يتأسس على موت أوائل شهداء الإسلام ويمثل من قبل أُناس القرية، لسكان القرية، في وقت محدد من أوقات السنة. لقد منع هذا المسرح من قبل شاه إيران خلال عدة سنوات، ومع ذلك استمر يمثل سرا في ثلاثمائة أو أربعمائة قرية في آن واحد، مثل قداس أو احتفال. واحد من العروض المؤثرة جدا التي رأيتها في حياتي، كان في قرية صغيرة في إيران، وكانت أحداثه تدورا حول الإمام الثاني عشر. كنا الأجانب الثلاثة الذين كان لهم كل الامتياز والفرح لان يكونوا ضمن حلقة القرويين الذين يحضرون العرض. كان العرض يجري ويمثل، بطريقة شعبية بسيطة جدا، وكان مؤثرا جدا، لان الجمهور كان يعيش حالة تكرار "العرض" بشكل حقيقي، انه كان ملماً ببعض الأشياء التي وقعت منذ قرون والتي أصبحت بمجرد بفعل الإعادة حاضرة من جديد. إن الاستشهاد يقع أمام أعينهم من جديد وهم يبكون مثلما رأينا حديثا بكاء سكان أهالي بغداد بعد القصف.

إن المسرح كان هنا في شكل منمنم مزخرف جدا، ولكن في مضمون واقعي تماما. لقد كان العرض واقعا، وحياةً موازية. كانت حياة الماضي، حاضرة، هنا، متشاطرة من جديد مع جميع سكان القرية. لقد كان الناس متأثرين بعمق، كانوا يعرفون المعنى الذي أعاد أحياء هذا العرض والذي بدونه كان سيتحول إلى عقيدة، وإيمان وفكرة مجردة. غير أن الأمر هنا يتعلق بحقيقة إيمانهم اكثر مما يتعلق بشيء آخر.

لقد أثيرت حول "التعزية" ضجة كبيرة، وبشكل خاص بسبب المنع الذي أُلحِقَّ بها خلال عدة أعوام. أخيرا، وفي اللحظة التي حاولت فيها إيران والشاه أن تعطي صورة جيدة وحرة للعالم عن البلد، قام مهرجان شيراز العالمي ببرمجة (الكنز الوطني الإيراني) أي التعزية. ولقد أتيحت لي فرصة أن أشاهد كيف كان ممكنا وفي ليلة واحدة، تحطيم شكل بطريقة كاملة عن طريق نقل الناس من مئات الكيلومترات. ولما كان الأمر يتعلق، بمهرجان عالمي، وبحضور الإمبراطورة، فقد تم دعوة مخرج مسرحي. إن أول ما قام به هذا الأخير هو انه غير الأزياء، على سبيل المثال، استبدل الجزمات المطاطية التي كانت تعطي منتعليها من تجار القرية هيئة متكبرة، بجزمات جلدية. وقد هيأ مصمم الإنارة مؤثرات ضوئية، في حين إن العرض يقام عادة في وضح النهار. الإكسسوارات التي كانت مرتجلة من الأهالي حلت مكانها إكسسوارات مفبركة بشكل جيد، الخ....

لقد كانت برجزة العرض كلية، لكن الذي كان أكثر كآبة ولا يحتمل ومميت هو الجمهور. كان هنالك، بدلا من الجمهور المؤمن، بإيمانه البسيط الذي يعطي لكل هذا معنى، جمهورٌ جاهز من جميع جنسيات العالم غير مبال تماما بالمحتوى المقدس للتعزية. لقد كان هذا الجمهور حاضرا هنا من اجل رؤية كيف كل هذا هو جميل وفلكلوري، وقد خرج هؤلاء سعداء ممتنون لحضورهم هذا العرض الرائع والفريد من نوعه. انهم لم يكونوا يعرفوا بأنهم قد خدعوا وانهم لم يشاهدوا التعزية. لقد شاهدوا شيئا عاديا، مضجرا، خال من أي فائدة حقيقية، ولا ينم عن تجربة خاصة. لم يكونوا يعرفوا لان ذلك كان بالنسبة لهم يعني "الثقافة" والفلكلور الرسمي. وبعد العرض توجه الناس جميعهم مفتونين نحو الكوكتيل!

نفس الظاهرة وقعت في لندن، بمناسبة مهرجان الهند، مع شون Chaun البنغالي الذي حدثتكم عنه أعلاه. إن هذا النوع من العروض هناك، أي في الهند، كان وما يزال يمثل في الليل، بمصاحبة الموسيقى، والأصوات، وصفارات جميع الأطفال وهم يحملون بأياديهم مصابيح لأجل الإضاءة. القرية تعيش على طول وعرض الليل حالة من الهياج والإثارة بشكل لا يصدق، الناس واقفون، وهناك قسم كبير منهم يمارسون ألعاباً بهلوانية، نقفز فوق الأطفال الذين يندفعون نحو الأرض مطلقين العنان للصياح... إن الشون LeChaun هذه المرة، هنا في لندن، قد عرض في مسرح Riverside Theatre، ذي الفضاء الجميل، في الساعة الرابعة بعد الظهر أمام خمسين امرأة متقدمة في السن، مشتركات في مجلات انلكوا- انديان، مهتمات بالشرق. لقد كانوا يشاهدون بأدب هذا العرض القادم إلى لندن من كلكتا Calcutta. لم يكن هنالك مخرج، وكانوا الممثلون يفعلون بالضبط نفس الشيء الذي كان يقومون به في القرية، ولكن عقل المسرحية لم يكن موجودا هنا، وكذلك الروح أيضا هي الأخرى لم تكن موجودة، لم يكن هنالك شيء يذكر. لا يوجد سوى العرض، ولكن بالمعنى السلبي للكلمة.

ألهذا السبب بالذات لا تتركون إلا نادرا مسرح البوف دي نورد؟

في الواقع إننا نسافر كثيرا. صحيح إننا بعد ثلاث سنوات من التجارب التي أتحدث عنها، كنا سعداء جدا لعثورنا، بفضل مشلين روزان Micheline Rozan على مسرح البوف دي نورد الذي يلائم حاجاتنا تماما. ولكننا ندور كثيرا، في فرنسا وفي العالم. وأستطيع أن أطلعكم هنا- وهذا يصب في اهتماماتنا التي نتطرق لها اليوم- خصوصا بما يتعلق بجولتنا في فرنسا بمسرحية الملك آبو.

## طريقتان لملامسة المتفرج

إن المسالة التي سوف أتطرق إليها الآن تبقى بالنسبة لي مفتوحة جدا. فإذا أردنا أن نلامس المتفرج بقوة، وأن نساعده على الانفتاح على عالم مرتبط بعالمنا، وفي الوقت ذاته أكثر ثراء وأكثر اتساعا وأكثر غموضا من هذا العالم الذي نعرفه جميعا ونطل عليه كل يوم، فهناك طريقتان:

تشتمل الأولى على البحث عن الجمال. إن قسماً كبيراً من المسرح الشرقي يتأسس على هذا المبدأ: لكي يكون الخيال مندهشا متعجبا، علينا أن نبحث في جميع العناصر عن الجمال الأكبر.

خذوا على سبيل المثال المسرح الكابوكي أو الكاتاكاليLe kabukiou Lekathakali، انظروا إلى هذا البحث في المكياج، والبحث عن الكمال في اصغر وأبسط الإكسسوارات، كل هذا لأجل أسباب تتجاوز علم الجمال. مثلما لو إننا من خلال البحث، النقي إلى ابعد حد، نريد أن نذهب بعيدا جدا، نحو المقدس. الكل في الديكور، في الموسيقى، في الأزياء... كل شيء معمول من أجل أن يكون مؤطرا بالجمال. أصغر وأقل الحركات مدروسة من أجل تحاشي أو تجنب العادية والسوقية.

الطريقة الثانية، على النقيض تماما، إذ تعتبر ان الممثل يمتلك الإمكانية العظيمة، عندما يتوصل، إلى خلق علاقة بينه و بين خياله الخاص والخيال المفترض للمشاهد وذلك بتحويله الشيء العادي إلى شيء ساحر. إن الممثل الكبير بإمكانه أن يحول هذه القنينة البلاستيكية، هذا الشيء البشع والكريه، إلى طفل جميل. لقد شاهدت في الهند راقصة عبقرية، تدعى بالى، كانت توحي من خلال حركة واحدة تؤديها إلى وجود كريشنا طفل. يجب أن يتوفر ممثل من هذا النوع حتى يتوصل إلى شكل مسرحي نقي، وإلى هذه الخيمياء حيث نحافظ فيها ومن خلالها على رؤيتين: جزء من المخ يرى أن الأمر يتعلق بقنينة

ماء معدني والجزء الآخر من المخ، من غير تناقض، ومن دون حدة ولكن بفرح، يرى في الوقت ذاته طفلاً ويرى وموقف الأم من الطفل. هذه الخيميائية تتبع طبيعة الشيء، الذي يجب أن يكون دون خاصية محددة مسبقا.

لقد تركت هذه المسألة مفتوحة وذلك لأننا ليس في مقدورنا أن نقول أيٌّ من هاتين الطريقتين أضبط، ومن هي الأفضل.

من جانبنا، لقد بحثنا في مسرح البوف دي نور ونبحث أيضا في أماكن أخرى عن الظروف التي تلائم هذا الذي نتمناه. لقد قررنا مع مسرحية الملك آبو Uburoi أن نتجول في فرنسا وفي الأماكن الأخرى الأقل "سحرا"، في قاعات الجمنان، في صالات الرياضة، في الأماكن الكئيبة، والقبيحة للغاية. وقد كان هذا بالنسبة للمثلين بمثابة بحث حقيقي في الوصول إلى تحويل المكان، وجعله حيا. لكن هذا ليس بالشيء الممكن تطبيقه على ومع جميع المسرحيات، ولا يمكن فعله في كل الظروف.

لقد شاهدت الملك آبو في هذه الظروف، في جنوب غربي فرنسا. فهل هذا ما تسميه "لا نقاء المسرح"؟

## النقي واللانقي

قطعا، إن الإشكاليات الحقيقية تكمن في المتناقضات، في هذا الذي من الصعب وغير الممكن حله ! هنالك لعب ما بين هذا الذي يجب أن يكون نقيا وهذا الذي يجب أن يصبح نقياً من خلال علاقته مع اللانقي. نرى إلى أية درجة لا يستطيع المسرح المثالي أن يشتغل، طالما هو يحاول أن يكون، وبشكل مستمر، خارج مادة العالم. إن النقي لا يستطيع أن يعبر عن نفسه في المسرح إلا من خلال شيء ما هو في الأساس غير نقي جدا. إن هذا هو التزاوج الخفي الذي هو بمثابة مركز التجربة.

نتحدث عن البوف وعن اللانقي... فما هو رأيكم أن نذهب لنأكل!

**الاستراحة رقم 2**

واحد من أكبر مبادئ مسرح النو No، التي تلفظ بها المعلم الكبير "زيامي zeami"، منذ قرون، هو انه إذا مثلنا نفس المسرحية قبل وبعد العشاء، فإن هذا يغير كل شيء. لقد لاحظتم الآن إن الجو بيننا بعد الأكل قد تغير كثيرا. المبادرة الآن في ملعبك!

لقد ذكرتم في كتابكم "الفضاء الخالي": (في المسرح كل شكل جديد يحمل مع ميلاده عناصر موته) غير أنكم تحدثتم منذ برهة عن مسرح النو الذي هو مسرح طقوسي جدا بشكل قطعي. مع ذلك إن هذا الشكل مستمر ومازال ذا تأثير قوي ويحمل كثافة كبرى. انتم بأنفسكم، وفي مسرح البوف دي نور، تستعملون دائما نفس الشكل: فضاءاً خالياً، حضور الموسيقيين، لا وجود للديكور، الكثافة مركزة على العلاقة بين الشخصيات... هل تستطيعوا أن تشرحوا ما هو قصدكم من وراء "الشكل"؟ ولا أدري إن كان سؤالي واضحاً!

**كل شكل هو فانٍ**

إن سؤالك واضح جدا! وانه يذهب بعيدا. سأحاول أن آتيكم بأمثلة ملموسة.

عندما قابلت لأول مرة في عام 1968 ممثلنا الياباني يوشي Yoshi، قال لي: (لقد درست وتعلمت في اليابان وفي مسرح النو، وكان عندي معلم نو، ولقد عملت في البنراكو Bunraku وفي النو، ولكنني أحسست بان هذا الشكل العظيم لم يعد له اتصال حقيقي مع الحياة اليومية. وإذا بقيت في اليابان فسوف لا أتمكن من العثور على حل لهذه المشكلة. إنني احترم كثيرا ما تعلمت، ولكنني في نفس الوقت بحاجة للبحث عن مكان آخر. ولقد أتيت إلى أوربا على أمل أن اعثر على الكيفية التي اخرج بها من هذا الشكل العظيم الذي ما عاد يخاطبنا في الوقت الحاضر).

**المثال الثاني:**

كان تجربة معاشه بمناسبة "مؤتمر العصافير". لقد كنت اكره دائما الأقنعة التي كانت تمثل بالنسبة لي شيئا ما أكثر من الموت، شيئا محتضراً حقيقة. غير انه في هذا العرض بدا لي أن من المهم جدا استعمالها، بعد إن رأيت سلسلة من الأقنعة البالينيز balinais القريبة جدا من صورة الإنسان والبعيدة جدا عن الوجه الجنائزي، غير السليم، الذي كنت أحس به دائما. دعونا ممثل بالينيز يدعى "تابا Tapa"، للعمل معنا. لقد كشف للجميع في اليوم الأول كيف نمثل مع القناع، كيف تتحرك كل شخصية. كان الممثلون ينظرون إليه باهتمام، واحترام ولكنهم أدركوا، مع ذلك، بأن لا أحد منهم كان بمقدوره أن يفعل ذلك. لقد أرى تابا القناع مثلما كان يعيش في التقاليد البالنيزية قبل ألف سنة ماضية. غير أن، محاولة أن نكون على غير ما نحن عليه يعتبر لوحده تقليداً اخرق.

إذن، لقد طلبنا منه ما كان يمكن القيام به." في النهاية الأمر، كان المهم، بالنسبة لنا هي اللحظة التي نتقلد فيها القناع" وهذا ما قلناه له. أي لم تكن، ولم تعد التعليمات التي تتعلق بالأسلوب مهمة بالنسبة لنا بقدر أهمية التوضيحات الجوهرية. (أن نأخذ القناع، ونظل ننظر إليه خلال فترة طويلة حتى نشعر بتعبير هذا الوجه الذي نتوصل معه إلى مرحلة التنفس معا. في هذه اللحظة فقط، نستطيع أن نضعه فوق وجوهنا). انطلاقا، من هذه اللحظة، حاول كل واحد منا بما فيه الممثل البالينيزي "بابا" أن يعثر على علاقته الخاصة مع القناع، وهذا كان بمثابة تجربة مذهلة، أن ترى، خارج نطاق الحركات المشفرة من قبل التقاليد والأعراف، أن هناك آلاف الأشكال، وآلاف الحركات التي تتلاءم مع حياة القناع. كان ذلك في متناول الجميع لأنه وبكل بساطة لا يمر من خلال القوانين والرموز الجامدة المتسمرة في مكانها نتيجة التقاليد.

**الصورة الثالثة:**

العرض الأول لمسرح الكاتكلي kathakali الذي حضرته في كاليفورنيا. وقد تم ذلك داخل مدرسة للفنون الدرامية، وكان العرض مكوناً من قسمين. في القسم الاول، كان الممثل ممكيجا، متنكر اللباس، يقوم بعرض الرقص الكاتكلي التقليدي، مثلما لو انه كان في عرض حقيقي، تصاحبه اسطوانة موسيقية، الخ. لقد كان هذا التقديم جميلاً وغريباً جدا.

**فاصل!**

لدى رجوعنا بعد الفاصل، كان الممثل قد مسح المكياج من وجهه، وارتدى بنطلون جينز "كأبوي"، وقميص عادياً، ويبدأ يعطي بعض الشروحات. ولأجل أن يجعل شروحاته حيوية اكثر، صار يوضحها، ويمثل الشخصيات ولكن من دون أن يكون مرغماً هذه المرة على القيام بالحركات التقليدية بشكل مضبوط. فجأة، بدا لنا، أن ما يقوم به يفوق بكثير الشكل التقليدي الذي قدمه قبل الفاصل.

الخاتمة هي انه بشكل عام، وفي المعنى الذي نستعمل فيه هذه الكلمة، فأن التقليد يعني الجمود. وإن هذا الشكل الجامد يولد بكيفية آلية لا إرادية، وهو تقريبا محتضر، مع بعض الاستثناءات الكبيرة، عندما تكون النوعية رائعة للغاية فإن الحياة تقيم فيها، كما هو الأمر عند بعض الأشخاص المتقدمين في السن الذين يظلون حيويين ومؤثرين للغاية. غير أن جميع الأشكال هي فانية. ولا يوجد شكل، ابتداءً من عندنا، لا يكون خاضعاً لقانون العالم الأساسي: الذي هو قانون الاختفاء والتواري. وهذا بحد ذاته رائع. فجميع الديانات، وجميع المعارف، وجميع التقاليد، وجميع العقلاء يقبلون بمنطق الولادة والموت.

# LE "SPHOTA"

الولادة، هي وضع الشكل، عندما نتحدث عن كائن إنساني، عن طفل، عن جملة، عن كلمة، عن حركة. إن هذا يرجع إلى هذا الذي يسميه الهنود "le spohota". إن هذا المعنى المجرد عظيم وذلك لان المعنى نفسه يكمن في رنين وموسيقية الكلمة. في سيل من الطاقة الخالية من الشكل، هنالك "فجأة" أنواع من الانفجارات التي تلائم هذا المعنى: "lespohota". هذا الشكل نستطيع أن نطلق عليه اسم التجسيد "Lincarnation".

أحد الأشخاص لديه فكرة ما، وبسرعة فائقة تأخذ هذه الفكرة شكل ما، وتدوم الوقت الذي تدومه. بعض الحشرات تعيش يوما واحدا، وبعض الحيوانات يطول بها العمر بضعة الأعوام، وبعض الناس يعيشون عمرا طويلا جدا، والفيلة أيضا تعيش عمرا أطول... نفس الشيء ينطبق على الفكرة، أو على الذاكرة.

تمتلكون في داخلكم الذاكرة التي لها بالضرورة شكل ما. وبعض أشكال الذاكرة ("أين ركنت سيارتي؟") يستمر بالكاد يوما واحدا. بعد غد، تتوارى لكي تترك مكانا لشكل جديد. وهناك أشكال أخرى للذاكرة تُعَمِّر وقتاً أطول: رقم هاتف يمكن أن يحفظ عدة أيام، وعدة أعوام. وأخيرا ! هناك الذكريات الحقيقية، والتجارب التي تترك آثارها بقوة على طول الحياة وعرضها. وهذا المظهر نفسه يسري على جميع الأشكال. عندما تذهبون لمشاهدة مسرحية ساذجة، فيلم، وفي الغد لا تعودوا تعرفون أو تذكرون حتى ماذا كانت تريد أن تقول هذه المسرحية وهناك أشكال أخرى تدوم لوقت أطول.

عندما تخرجون مسرحية، فإن هذه المسرحية، في البداية، لا تمتلك شكلاً. إن الحادث أو الواقعة هي وضع الشكل. وإن هذا الذي نسميه العمل، هو البحث عن الشكل المتقن. إذا حقق هذا العمل نجاحا، فإن العرض، على سبيل الاحتمال، يمكن أن يدوم بضع سنوات لا أكثر. بالنسبة المسرحية "كارمن" فان عرضها دام حوالي أربع أو خمس سنوات قبل أن نشعر بأننا قد تجاوزنا الحدود القصوى، على الصعيد الداخلي والخارجي في آن واحد. إن الشكل الخارجي، وفرقة الغناء بأكملها، لم يعودوا يمتلكون نفس الطاقة.

## الشكل المنجز

لأجل ذلك يجب أن لا يخلط الشكل المفترض مع الشكل المنجز. إن الشكل المنجز هو هذا الذي نسميه العرض. انه يأخذ شكله الخارجي بعمل جميع العناصر التي تكون حاضرة في ولادته، مثلما في علم التنجيم. والتنجيم في المسرح، هو اليوم واللحظة التي يجري فيها العرض المسرحي. إن نفس المسرحية تقدم اليوم في باريس، في بوخارست، أو في بغداد ستكون بكل تأكيد مختلفة جدا في شكلها. إن المكان، المناخ الاجتماعي، السياسي، الجو، التفكير كل هذه العناصر تمارس تأثيرها على الشخصيات.

يسألونني في بعض الأحيان عن العلاقة الموجودة ما بين عرض مسرحية "العاصفة" التي قدمتها منذ حوالي ثلاثين سنة في Stratford وبين هذا العرض الذي قدمته "للعاصفة" مؤخرا في مسرح البوف دي نور. بكل تأكيد إن هذا السؤال ساذج وبليد! كيف سيكون ممكنا أن يوجد ابسط الشبه وأقله في الشكل ما بين مسرحية قدمت في وقت آخر، وفي بلد آخر، مع ممثلين كانوا جميعا من نفس العرق وما بين المسرحية التي أقدمها اليوم في باريس مع مجموعة من الممثلين المختلفين في الأصول والجنسية، عازفين يابانيين، إيراني واحد، مجموعة أفارقة؟

لحسن الحظ، إن الشكل ليس بشيء يمكن اختراعه، من قبل المخرج، انه " Le sphota" مع بعض الروابط. إن هذه"Lesphota" تشبه إلى حد كبير النَبْتة التي تنمو، تتفتح، تأخذ وقتها، ثم تذبل فتترك مكانها إلى نَبْتةٌ أخرى. إنني ألح كثيرا في هذا الأمر لأنه يوجد الكثير من سوء الفهم الذي كثيرا ما يعرقل العمل في المسرح، وسوء الفهم هذا يرنو إلى الاعتقاد بأن ما سطره المؤلف وملحن الأوبرا على الورق، هو شكل.

إذا فكرنا أو اعتقدنا بهذه الطريقة والكيفية، فإننا ضائعون لا محالة.

## الشكل المفترض

نتطرق هنا إلى سوء فهم حول شكسبير الذي أشاهده منذ أعوام كثيرة. يزعم البعض بأنه "يجب تمثيل المسرحية مثلما كتبها شكسبير". إن هذا شيء سخيف ومناف للعقل تماما ! لأنه لا أحد يعلم أيّ الإشكال المسرحية كانت موجوداً في رأس شكسبير عند الكتابة. وكل ما نعرفه، انه كتب سلسلة من الكلمات التي تمتلك هذه الإمكانية على توليد أشكال دون أن تتوقف عن التجدد. لا توجد حدود في الأشكال الافتراضية الموجودة في نص كبير. إن النص الضعيف لا يستطيع أن يعطي ولادة إلا لبعض الأشكال في حين إن النص الكبير، والقطعة الموسيقية الكبيرة، أو التوليفة الأوبرالية الكبيرة هي مراكز حقيقية من الطاقة. إن الطاقة نفسها لا تمتلك شكلاً معيناً، فهي مثل الكهرباء، ومثل مصادر الطاقة، إنها تمتلك دفة القيادة، والقوة.

بإمكاننا أن نلاحظ أن في أيّ نص من النصوص يوجد هناك بناء. لكن لا يوجد أيّ شاعر حقيقي لا يفكر بأولوية هذا البناء، وعلى الرغم من انه قد عزز في داخله بعض القوانين، فلديه الدافع القوي جدا الذي يدفعه لان يزرع الحياة في بعض الأشياء. وفي أثناء بحثه عن هذا الذي يجعل هذه العناصر حية، يلتقي بالقوانين وحين ذاك يندمج هذا في بنية الكلمات. وبمجرد ما يطبع، يوجد الشكل الذي هو كتاب.

إذا كان الأمر يتعلق شاعر أو روائي، فإن هذا يكفي. ولكن بالنسبة للمسرح، فنحن في منتصف الطريق. إن هذا الذي كتب أو طبع لم يصبح بعد هذا الشكل الذي يمكن أن يخرج في يوم من الايام هذه الكلمات، في شكل درامي. إذا قلنا إن "هذه الكلمات يجب أن تلفظ أو بالأحرى أن تلقى طريقة من الطرق، ويجب أن تمتلك لوناً من الألوان، موسيقى..." للأسف، أو ربما لحسن الحظ، نخطئ دائما. إن هذا يقود كل ما هو سيء وقبيح من التقاليد، نحو المعنى السيء في الموضوع.

إننا دائما نندهش من كمية الأشكال الغير منتظرة أو التي تستطيع أن ينبثق من نفس العناصر ومن ذات النزوع الإنساني الرافض دائما لتقويض العالم.

إننا هنا في قلب المشكلة. لا يوجد شيء في الحياة، من دون شكل؛ نحن مرغمون في كل لحظة، لا سيما عندما نتحدث، على أن نبحث عن شكل. غير أننا، يجب أن نضع في الحسبان أن هذا الشكل يمكن أن يكون - وبالضبط - العائق المطلق للحياة، والذي ليس له شكل. لا نستطيع أن نتخلص من هذه الصعوبة والكفاح الدائم: إن الشكل ضروري ولكنه ليس كل شيء.

إزاء هذه الصعوبة، لا شيء سيأخذ موقفاً صافياً منتظراً سقوط الشكل المتكامل من السماء، لان معنى هذا، إننا سوف لا نفعل شيئا يذكر. إن هذا الموقف سيكون غبياً. هنا تظهر من جديد مسالة النقي واللانقي. إن الشكل النقي لا ينزل من السماء. إن وضع الشكل أو ولادته هي دائما نوع من التسوية التي يجب قبولها، مع قولنا لأنفسنا "إن هذا مؤقت، ولا بد من تجديد". وهنا نتطرق إلى واحد من الاسئلة الديناميكية التي لا تنتهي أبدا.

إن هذا لا يحل مشكلتي التي هي إعطاؤكم أجوبة صغيرة!

إن ما يتعلق "بكارمن Carmen" يبدو لي إن الحافة ما بين الشكل الافتراضي والشكل المنجز كانت رهيفة أو رقيقة. الأجل هذا السبب حققتم بعض الإعداد من خلال التقطيع؟ وهل إن التقطيع يسمح بالتقرب من هذا الذي تسمونه نوعية؟

## كارمن في هوليود

عندما بدأت العمل في كارمن مع "جان كلود كاغير Jean-claud carrier وماريوس كونستان Marius constant"، كان الشيء الوحيد الذي كنا متفقين عليه هو إن الشكل الذي أعطته "بيزه Bizet" لكارمن لم يكن ضروريا لهذا الذي سيكون عليه اليوم. لقد كان لدينا الانطباع بأن جورج بيزه كان مثل سيناريست في السينما كلف اليوم من قبل شركة هوليودية لعمل فيلم كبير ناجح عن موضوع جد جميل. إن السيناريست الذي يعرف قوانين اللعبة يعلم أنه، مهما كانت طريقته الخاصة التي يرى بها الأشياء، فهو مرغم على أن يلعب مع المعايير الكبيرة للسينما التجارية العالمية، الموسومة أو المشار إليها كل يوم من قبل المنتج: قصة الحب غير الشرعية، النهاية السعيدة، الخ. إن هذا ليس له أية علاقة مع فيلم لتاركوفسكي حيث كل ما يوجد فيه يقوم بعمل انعكاس عميق، وكله بجملته وتفصيله ضروري بشكل مطلق.

لقد كان لدينا الإحساس بان جورج بيزه كان قد تأثر بشكل عميق بقراءة حكاية كارمن لمؤلفها "ميريميه"، التي هي قصة دقيقة بطريقة لا تصدق ومكتوبة بأسلوب غير مزخرف، بلا تعقيدات ولا أيّ اصطناع. إن هذا بعكس المؤلف الباروكي، إن أسلوبه بسيط ودقيق جدا . انطلاقا من هذه القصة القصيرة، كان جورج بيزه مرغماً على القيام بأوبرا كوميك في عصره الذي كان فيه ما يشبه هوليود اليوم، بالضوابط والمعايير التي لا بد من احترامها. إذن، ها نحن ننطلق من مبدأ تطرقنا إليه منذ قليل: الضجر. لقد طرحنا أسئلة حول طبيعة الضجر الذي أثارته عندنا، بشكل عام، عروض "كارمن"، لأجل الوصول إلى خاتمة، مفادها مسرح فارغ، يُقتحم فجأة من قبل ثمانين شخصاً يأتون يغنون ومن ثم يولون الأدبار، كان هذا مضجرا بعمق.

بالمقابل، إن الموسيقى لم تكن بالنسبة لنا وبالنسبة لماريوس كونستان، هي أفضل ما في الأوبرا. الأكثر أهمية، كانت الموسيقى التي تعبر عن العلاقات ما بين الشخصيات. ولهذا فلقد اتخذنا القرار، الذي كان يمثلنا، وربما كان سيتعذر تحقيقه تماما، وهو أن نحاول رؤية ما إذا كنا نستطيع أن نستخلص من هذه ساعات الأربع ما سميناه عن رضا ورغبه بتراجيديا كارمن، معتمدين في مرجعيتنا تلك على التراجيديا الإغريقية. هذا يعني إننا لم نحتفظ إلا بالعلاقات القوية والتراجيدية التي كانت بين الشخصيات. ولقد أحسسنا هنا بوجود المقاطع الموسيقية ذات النوعية الكبيرة، التي تأتي من الخصوصية. عندما نمثل أوبرا في مسرح كبير، وبمعايير وإمكانيات كبيرة، يمكن أن تمتلك حيوية كبيرة ونشاطاً كبير، ولكن ليس بالضرورة أن تمتلك نوعية كبيرة. إننا حاولنا أن نبحث عن كل هذا من خلال الموسيقى التي تستطيع أن تغنى بهدوء، وبخفة، وبدون إفراط وبدون إسْتِعرائيّة، وبدون مهارة كبيرة. إن القيام بذلك، يعني الذهاب نحو الخصوصية، لأننا نبحث في الأساس عن النوعية.

## مَطْرَقَةٌ من أجل إغلاق الفم

أخيرا، أظنكم فهمتم، وأنا أنصحكم، في كل مرة تذهبون فيها إلى المسرح وتشعرون فيها بالضجر، بأن عليكم أن لا تخفوا ضجركم هذا، معتقدين بأنكم أنتم السبب في ذلك، وأنه كان خطأكم. يجب أن لا تقمعكم الفكرة الجميلة عن الأدب. اطرحوا تساؤلاتكم جيدا: هل هنالك شيء ما ينقصني، أم أن النقص يوجد في العرض؟ فلديكم الحق كل الحق في أن تعترضوا على هذه الفكرة الشنيعة، التي هي اليوم مقبولة اجتماعيا، والتي تقول بان الأدب سيصبح متفوقا بطريقة أوتوماتيكية. بالتأكيد، إن الثقافة هي شيء مهم جدا ولكن الفكرة الفضفاضة التي لا تُمتَحَنْ، ولا تتجدد، هي فكرة تستعمل مثل مطرقة لمنع الناس عن فتح أفواههم.

إن هذا سيئ أيضا، ولحسن الحظ هو أقل في فرنسا إذا ما قورن بإنكلترا أو أمريكا، حيث تعتبر الثقافة مثلما لو إنها سيارة مرسيديس أو مطعم فاخر: فهي مظهر خارجي للنجاح الاجتماعي. هذه هي الفكرة القاعدية (الضامنة). إن مبدأ الضمان والكفالة شيء تراجيدي دخل إلى عالمناً. إن الفائدة الوحيدة التي يحصل عليها الحدث المسرحي من الضامن أو الكفيل، هي إمكانيته على القيام بجلب زبائنه ونسائه. وبناءا على ذلك، يجب أن يكون العرض مطابق أو ملائم للفكرة التي يكونونها عن الثقافة سواء كان العرض رفيع المستوى أو جميلاً ومليئاً بالضجر.

لقد أرادً مسرح صغير في لندن، ذو سمعة وصيت جيدان يدعى LAlmeida، أن يستضيف عرضنا المسرحي لكارمن. ولقد طلبت مجموعة العمل إعانة مالية من واحد من اكبر المصارف، والتي كانت بدورها فرحة ومغتبطة بإعانتها للعرض: " تقديم كارمن، يالها من فكرة عظيمة!" وبعد إنجاز جميع التحضيرات المتعلقة بموضوع السفر، تلّقى مدير المسرح مكالمة هاتفية من المسؤول الثقافي للمصرف يقول له فيها: لقد حصلت للتّو على برنامج العرض، وبعد إطلاعي عليه وجدته غريبا بعض الشيء... هو أن مسرحكم الذي سوف تقدمون فيه "كارمن" لا يقع في وسط مدينة لندن؟ انه في الضواحي؟ وإن أوبرا "كارمن" تقدم بمرافقة أربعة مغنين وممثلين؟ وإن الأوركسترا قد تقلصت إلى أربعة عشر عازفاً؟ وكذلك الجوقة؟ لا توجد جوقة... ؟ ولكن ماذا تحسبوننا بالضبط؟ هل تتخيلون إن مصرفنا سيأتي بأحسن زبائنه من أجل رؤية كارمن من دون جوقة، وبأوركسترا مقلصة ومختصره؟ ثم اغلق سماعة الهاتف؟ وهكذا لم نعرض "كارمن" في لندن نهائيا!

لهذا السبب أراني ألحُ على الاختلاف ما بين الثقافة الحية، وهذه الفكرة الأخرى عن الثقافة، الخطرة بشكل متطرف والتي بدأت تخترق العالم المتطور كله، وخاصة منذ أن تفشت هذه العلاقة بين العرض وضامنه أو كفيله.

لقد تحدثتم كثيرا عن المسرح المميت، فهل تستطيعون أن ترجعوا إلى بعض المفاهيم الأخرى لكتابكم، "المسرح المقدس"، "المسرح الخشن"، "المسرح المباشر"؟

## المسرح المقدس

عندما يتعلق الأمر "بالمسرح المقدس" فإننا نعني بالدرجة الأساس اللامرئي المَرْدود إلى المرئي. في الحقيقة هناك كثير من طبقات اللامرئي. إن العالم بأكمله في القرن العشرين يقر ويعترف بالطبقة البسيكلوجية، هذه المنطقة المعتمة حيث، يوجد الكذب ما بين هذا الذي قيل وما بين هذا الذي هو حقيقة. أن كل المسرح المعاصر، تقريبا، يعترف بهذا العالم ألفرويدي الشاسع حيث، توجد خلف الحركة والحوار الظاهر، المنطقة اللامرئية، التي تتموضع فيها حوافز الأنا، والأنا العليا، والكبت، واللاشعوري... التي تخلق التفاوت بين هذا الذي قُدِّمَ كحقيقة وهذا الذي هو في واقع الحال شكل من أشكال الكذب.

أن هذا المستوى البسيكولوجي اللامرئي لا يتأتى قطعا من المسرح المقدس. إن "المسرح المقدس" يقول بأن خلف هذا توجد أيضا، تحت، وحول، وفوق، منطقة أخرى أكثر لا مرئية، واكثر ابتعادا وبعدا عن الأشكال التي نحن قادرون على قراءتها، وتسجيلها، والتي تمتلك مصادر طاقة بالغة القوى.

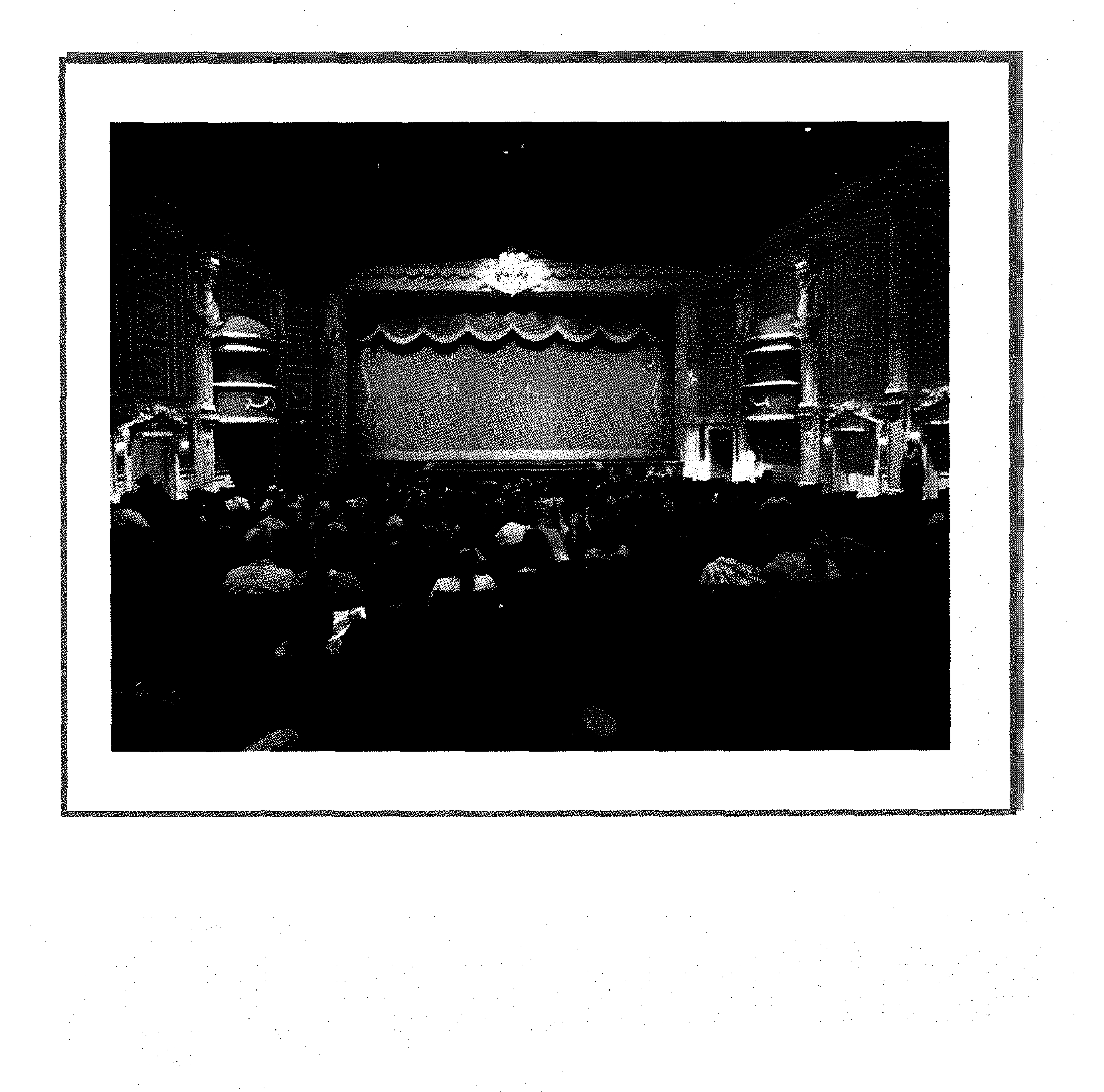
في مناطق الطاقة هذه المعروفة قليلا، توجد الحوافز التي تقودنا نحو "النوعية". إن كل حافز إنساني نحو هذا الذي نطلق عليه، بطريقة غامضة ورعناء النوعية، يأتي من مصدر نحن نجهل طبيعة بشكل كلي، ومعناه نفسه، ولكننا قادرون تماما على التعرف عليه عندما يتجلى فينا أو في شخص آخر. إن هذا لا ينتشر من خلال الضجيج وإنما يتفشى من خلال الصمت. وهكذا نحن نسميه، طالما يتوجب علينا استعمال كلمة "مقدس".

إن المسألة الوحيدة التي ينبغي معرفتها هي: هل إن المقدس هو شكل أم انه غير ذلك؟ إن انحلال وفساد الأديان متأت من خلطنا للتيار للضوء، الذي هو ليس إلا شكل مؤقت، مع هذا الذي نقوم بتسميته، أيّ المراسيم، الطقوس، العقائد (الدوغمات). بعض الأشكال التي كانت ملائمة تماما لبعض الأشخاص على مدى سنوات أو كانت ملائمة لمجتمع بحاله خلال قرن من الزمان، مازالت موجودة اليوم، ويتم الدفاع عنها باسم الاحترام. ولكن أيّ احترام نعني؟

لقد فهم الإنسان، منذ آلاف السنين بأنه لا يوجد شيء اكثر رهبة وهولا من عبادة الأوثان، وذلك لان الوثن ما هو إلا قطعة من الخشب. إذا كنا نبحث عن المقدس، وهذا بالطبع قرار شخصي جدا، فإننا لن نصل إلى توافق: لأنه أما أن يكون موجود في لحظة، وإما انه غير موجود. لأننا لا نستطيع أن نمتلك مقدسا يكون حاضرا في أيام الأحد، وينام أو يختفي في باقي أيام الأسبوع. انه من غير المعقول الاعتقاد بأن المقدس موجود في قمة الجبل وليس في الهضبة.

# الفصل التاسع

# اللامرئي في حياة البشر



# الفصل التاسع
# اللامرئي في حياة البشر

إن المشكلة هي إن اللامرئي ليس ملزما لان يكون مرئيا، حتى يعجب به العالم بأسره. يعتقد بعض الصحفيين أو مقدمي البرامج التلفزيونية بأن ذهابهم إلى الهند، وطرق باب "الشارما asharma" ومطالبة الشيخ الروحي بأن يحكي، بان هذا كافٍ للكشف لهم عن المقدس: "صباح الخير، أنا صحفي من القناة التلفزيونية الفرنسية الثانية، أريد أن أرى المقدس!" بالتأكيد انه سوف لا يرى شيئا وعندما يعود سيقول إن المقدس ليس له وجود.

إذا كان اللامرئي غير مرغم على الكشف عن نفسه، ففي هذه الحالة يستطيع أن يوجد في أيّ مكان وفي أية لحظة، ومن خلال أيّ شخص، شريطة أن تكون الظروف متقنة. إذن، إنني أعتقد بأنه من غير النافع والمفيد أن ننتج من جديد الطقوس المقدسة للماضي التي تمتلك حظا قليلا في اصطحابنا نحو اللامرئي. إن الشيء الوحيد الذي بإمكانه أن يساعدنا، هو الإحساس بالحاضر. الإحساس بأن اللحظة الحاضرة محاطة بطريقة مكثفة خاصة وإن الشروط ملائمة في "Sphota"، هذا "الضوء" الذي ينبثق في لحظته المتقنة، في حركته المتقنة، في نظرته المتقنة، وفي تبادله المتقن. وبناء على ذلك، فإن بمقدور اللامرئي أن يظهر في آلاف الحالات والظروف غير المنتظرة جدا، ولكن بكل تأكيد، من خلال شكل. إذن، إن اقتفاء أثر المقدس هو بمثابة موقف، وبحث.

إن اللامرئي يستطيع أن يكشف وأن يظهر في الأشياء الأكثر عادية مادام التَحوُّل، والخيْمياء حاضرين. إن قنينة الماء البلاستيكية التي حدثتكم عنها سابقا تستطيع أن تتحول وتتخصب بظهور اللامرئي، طالما كان الشخص الذي يمسك بها في حالة استقبال، وذا موهبة مليئة وجيده. إن بإمكان الراقصة الهندية أن تقدس هذه القنينة البلاستيكية بطريقة عادلة ومتقنة جدا.

إن المقدس هو التحوْيل في نوعية هذا الذي لم يكن مقدسا في البداية. إن المسرح يمر وينتقل بواسطة العلاقات الإنسانية بين البشر الذين، هم بالضرورة ليسوا بمقدسين، وذلك لأنهم ينتمون لعالم الإنسان. إن اللامرئي يظهر ويتكشف للوجود من خلال المرئي الذي هو حياة البشر.

## المسرح الخشن

إن "المسرح الخشن" و "المسرح الشعبي" شيء آخر.

انه احتفال بالمواد المتوفرة، وتدمير وإبادة كل ما هو ذو نظام جمالي. إن هذا لا يعني أن الجمال لا يدخل أو لا يشترك في هذه الاحتفالية، ولكنهم هؤلاء الناس الذين يقولون: "نحن لا نمتلك إمكانية خارجية، وليس لدينا نقود، ولا أية حِرفيّة (صناعة الحرفي)، ولا كفاءة جمالية، ولا نستطيع أن ندفع ثمن الملابس الأنيقة ولا الديكورات، ولا نمتلك خشبة مسرح، ولا نمتلك شيئا آخر غير أجسادنا، مخيلتنا والمواد.. المتوفرة".

عندما عملنا مع فرقة "كاربت شو Carpet Show"، اشتغلنا وبالتحديد بالمواد المتوفرة فقط. في العديد من البلدان، كان من المهم الاستنتاج بأننا قد وجدنا أنفسنا نعيش نفس تقاليد المسارح الشعبية التي التقينا بها، وذلك لأننا أيضا لم نكن نبحث عن التقاليد. في الأماكن الأكثر اختلافا وتنوعا، في مثل سكان المناطق القطبية الإسكيمو، ومعهم في أماكن الباليين، في الأماكن الكورية، نقوم نحن أيضا وبالتحديد بنفس الشيء. لقد تعرفت في الهند على فرقة مسرحية عظيمة، على مسرح قرية ملئ بالأشخاص الموهوبين والمبدعين جدا. إذا كان يتوجب على ممثلي هذه الفرقة والمسرح أن يمثلوا اليوم هنا، فإنهم سوف لن يتأخرون عن استخدام هذه الأرائك التي تجلسون عليها، وسوف يستخدمون على الفور هذه القنينة البلاستيكية، هذه الكأس، وهذين الكتابين... وذلك لأنها هي الأشياء الموجودة أمامهم وهي الوحيدة التي في حوزتهم. إذا كان الأمر يتعلق بالمسرح الخشن، فإن هذا هو الأساسي.

## المسرح المباشر

عندما أتكلم عن "المسرح المباشر" فإنني أقصد وبكل بساطة، أن كل ما قلته حتى هذه اللحظة هو نسبي جدا. يجب أن لا يؤخذ أيّ شيء كمبدأ "دوغم" أو كتصنيف نهائي. فكل شيء مشكوك فيه، مثلما هو مشكوك في المواد المتوفرة. إن "المسرح المباشر" يعني انه، مهما كان الموضوع المُعَالَجْ، يجب العثور على احسن الإمكانيات أو المواد، هنا والآن، من أجل بعث الحياة في هذا الموضوع. نلاحظ على الفور إن هذا يتطلب بحثاً مستمراً، لكل حالة، وفقا للحاجات. عندما نعي ونكتشف ذلك، نجد أنفسنا أمام ثروة عظيمة وذلك لأن كل شيء ممكن. إن مواد المسرح المقدس توجد فيه مثلما توجد في المسرح الخشن مواده. في حين إن المسرح المباشر يريد أن يقول: "هذا الذي نحن بحاجة إليه".

إننا نتطرق هنا لموضوعا جد كبير. وذلك لان الأمر يتعلق في الصراع ما بين ضرورتين: من جهة، أننا نتطرق إلى هذه الحرية المطلقة في المقاربة، ومعرفة إن "كل شيء ممكن"، ومن جهة أخرى، نتطرق ونلامس الصرامة والانضباط اللذان يجعلان "الكل" ليس "أيّ شيء". كيف التموضع ما بين "الكل ممكن" و"تجنب أو تحاشي أيّ شيء"؟ إن الانضباط بحد ذاته، يمكن أن يكون سلبياً أو إيجابياً. إنه يستطيع أن يغلق جميع الأبواب، وأن يتجاهل الحرية، أو بالعكس، يبني الصرامة اللازمة للخروج من وَحَل (الأيّ شيء).

لهذا السبب لا توجد هنالك محصلات. إن البقاء وقت طويلا في عمق الأعماق يمكن أن يكون مضجرا. والبقاء وقتاً طويلاً في السطحي والظاهري يمكن أن يصبح وبسرعة فائقة عادياً وسخيفاً. يجب أن نبقى في حركة مستمرة.

وبما انه لا يوجد شخص يطرح السؤال الذي يسمح بالإجابة القصيرة، فسوف أطرحه أنا بنفسي.

"ألم تجئ اللحظة المثالية الآن للتوقف؟"

الجواب سيكون: نعم"

إلى اللقاء غداً!

اليوم الثاني...

ها نحن نجتمع من جديد. وهذا اللقاء أو الاجتماع هو الحلقة التابعة في المسلسل! سوف ألعب دور المعلم الذي يسأل صفه: ما هي الاسئلة التي ظلت معلقة؟.

- لقد قلت "بالنسبة للديكور، سوف نتحدث عنه فيما بعد"... هل تستطيعون أن تحدثونا عنه؟
- لديكم جملة قرأتها ذات يوم تقول: (لا أتمنى أن يكون التمرين مُحَنْطاً بالمسارات) هل تستطيعون أن تشرحوا أو توضحوا ذلك؟
- لقد تحدثتم كثيرا عن الممثل، مستعملين ذات الكلمة للإشارة إلى ممثلي مجتمعنا المحترفين وإلى هؤلاء - غير المحترفين- ممثلي القرى البعيدة. هل يوجد هناك اختلاف بالنسبة لكم، بين الممثل والشخص غير الممثل؟ وإذا وجد الاختلاف، ما هو دور المعلومات؟ وهل هذا يُعَلَّمْ؟
- جميع الذين يجتمعون هنا يمتلكون تجربة مسرحية في الوسط المدرسي. فهل بإمكانكم أن تعطونا بعض الأفكار حول التراجع التربوي الذي حدثتمونا عنه البارحة؟
- لدي الإحساس بأن الطريقة التي تتحدثون بها عن المسرح يمكن أن تنطبق على فن يغالي كثيرا في براعته وتعقيده: فن الحياة. إن هذا "التألق والاشتعال" الذي نبحث عنه في "الفضاء الخالي" يمكن أن يُبتغى أيضا من الحياة وفيها

لأجل الكفاح ضد العادية والسخف. إن الخوف من الفضاء الذي نزاحمه ونزحمه للاطمئنان يمكن أن يكون محسوسا أيضا في الحياة. هل نستطيع أن نطور فن المسرح، مثلما تتحدث عنه، من دون أن نطور هذا الفن الحياتي؟

صنع أحذية صالحة للمشي

لقد لاحظت إنكم تطرحون أسئلة كبيرة، وأبدية، وإن كل واحد من بيننا يطرح التساؤل التالي: "كيف العيش؟"، ومع ذلك، السؤال الأول، عن الديكور، كان دقيقاً وبسيطاً جداً. إن هذا مهم جدا، وذلك لأنه لا توجد مثلما أحس واشعر، تناقضات بين الأسئلة الكبيرة والأبعاد المادية للأشياء.

تبقى الأسئلة الكبيرة وهمية ونظرية تماما إذا لم يتوفر لها قاعدة مادية، وتطبيقية عملية. إن العظيم في الآمر هو إن المسرح بالتحديد مكان للقاء بين الأسئلة الإنسانية الكبيرة، الحياة، الموت... والأبعاد الحرفيّة العملية جدا. انه يشبه إلى حد كبير عمل الخزافَة أو الفخار. إن الفخار، في المجتمعات التقليدية الكبيرة، هو الشخص الذي يحاول أن يعيش اكبر القضايا الأزلية في نفس الوقت الذي يصنع فيه إناءه أو وعائه. إن هذه الثنائية في الأبعاد ليست ممكنة في المسرح فقط، وإنما هي نفسها التي تمنحه قيمته.

إذن بإمكاننا مشاهدة وجهتي نظر، مجردة ومادية في آن واحد، ولكن من الخطأ الاكتفاء بالمقاربة المجردة جدا، حتى لو كان ذلك صحيحا. انه من المستحسن العثور على العلاقة مع الحياة بطريقة حرفية بحصْر المعنى.

إن قضية الديكور قضية عملية جدا: "هل هو جيد أم انه غير جيد؟ هل أن هذا يملأ الوظيفة؟ هل سينسجم؟ "إذا كنا ننطلق دائما من الفضاء الخالي، فإن السؤال الوحيد هو الفعالية. هل الفضاء الخالي غير كافٍ؟ إذا كان الجواب: "نعم"، في هذه الحالة، نبدأ نرى بوضوح أيّ العناصر هي ضرورية. إن أدنى ما يمكن أن يقوم به الإسكافي الحرفي في عمله هو أحذية صالحة للمشي، واقل ما يفعله العمل الحرفي في المسرح، انطلاقا من عناصر مادية جدا، هو أن ينتج مع المتفرج، علاقة صالحة ممكنة، تسير على قدم وساق.

## الارتجال

من جهتي، اعتبر إننا قد توقفنا البارحة عند مسالة تشتمل على كل ما تصديتم له في أسئلتكم: يتعلق الأمر بضرورة أن تكون حرا تماما وفي الوقت نفسه صارما بشكل كافٍ من أجل تجنب المراعاة والمسايرة و "الأيّ شيء". إن المسالة التربوية في مركز هذا الاهتمام.

لنحاول أن نجرب هذه المسالة بطريقة مادية بواسطة الارتجال.

منذ وقت طويل، والعالم بأجمعه يتحدث عن الارتجال، انه واحد من كليشيهات عصرنا، في كل مكان "ونحن نرتجل". انه من النافع ملاحظة بأن هذه الكلمة تغطي آلاف الاحتمالات المختلفة، الجيدة والسيئة.

الحذر: في بعض الحالات، حتى "الأيّ شيء" يكون جيدا ! في أول أيام التمارين، مثلما قد يفعل بعض الذين بينكم من المعلمين مع الصف الجديد، انه من الصعب جدا ابتكار حماقة تكون حقيقة غبية، وذلك لان اقل فكرة يمكن أن تكون فعالة. لنجرب ! سأتلفظ بأول شيء يخطر أو يمر ببالي: "انهضوا، وخذوا الوسائد التي تجلسون عليها، وغيروا بسرعة جدا أماكنكم!"

(هرج ومرج. الجميع يغير مكانه.)

ابدأوا من جديد ولكن بسرعة اكبر .. من غير أن تتصادموا .. بصمت... بهدوء.. شكلوا حلقة!

(الكل، يتحرك بموجب التعليمات.)

لقد لاحظتم، أن بإمكانكم أن تبتكروا أيّ شيء. وهذا هو أول شيء قد خطر ببالي. إنني لم اسأل نفسي: "فيما إذا كان هذا غبياً، غبياً جدا، أو غبياً جداً جداً؟ " إنني لم أحمل فكرتي أيّ حكم من الأحكام لحظة عرضها عليكم. في هذه الأثناء، نلاحظ أن المناخ فيما بيننا هادئ ومسترخ جدا، وأننا نعرف بعضنا اكثر. وأننا مستعدون للقيام بشيء آخر. إذن، إن بعض التمارين ذو فائدة، مثل الألعاب، وبكل بساطة لان ذلك يبعث على الاسترخاء والارتياح.

لماذا الارتجال؟ أولاً لابتكار مناخ، وعلاقة، ووضع الجميع في حالة من الاسترخاء المريحة، والسماح لأي شخص بأن ينهض وأن يجلس من غير أن يخلق ذلك مشكلة درامية. إننا نبحث أولا عن الثقة، من أجل الكفاح ضد الخوف الذي تحدثنا عنه آنفاً. إن الذي يكبح جماح الكثير من الناس اليوم، هو الكلام. إذن، يجب عدم البدء بالكلام، بالأفكار، وإنما ابدأوا بالجسد. إن حرية الجسد هي الخطوة الأولى.

إذن، لقد قمتم منذ قليل بالارتجال. والآن ابحثوا عن حماقة أو سخافة أخرى: "انهضوا.. أغلقوا الدائرة.. ارموا المخدات في الهواء ثم تلقفوها...؟".

(الجميع يحاول)

اقتراح تحدٍ..

ادخلوا على الحركة قليلا من الصعوبة: "ارموا المخدات في الهواء... ودوروا حول أنفسكم... وتلقفوها."

(الجميع يحاول)

إنكم الآن تسيطرون تقريبا على هذه الحركة، ولابد من عنصر آخر اكثر صعوبة: "ارموا بمخداتكم في الهواء... تحركوا نحو اليمين... وتلقفوا مخدات جيرانكم...".

(الجميع يحاول)

إننا لا ندفع هذا التمرين نحو الكمال. لاحظوا أننا نشطون قليلا، وبدأ الجسد يسخن، مع ذلك لا توجد صعوبة حقيقية. مثلما في العديد من الارتجالات، تعتبر الخطوة الأولى هي الأكثر أهمية، ولكنها لا تكفي. يجب الأخذ بعين الاعتبار بفرح وفخ الارتجال في آن واحد. بإعطائنا إمكانية للحياة، للتعبير، للتحرك بكيفية أخرى مختلفة عن الحياة اليومية، يعني أننا على الفور في الفرح ولكن إذا، لم نقترح تحدياً ما، وبسرعة، فإن التجربة ستكرر نفسها. لقد فعلت هذه المعاينة لجميع أشكال الارتجال.

في الولايات المتحدة الأمريكية، عندما تقوم فرقة مسرحية بالارتجال يطبقون مبدأ عدم التدخل أبدا، وعدم مقاطعة الارتجال في حالته المستمرة.

إذا كنتم تريدون معرفة ما هو الضجر حقا، عليكم حضور ارتجال لممثلين أو لثلاثة تلبسوا أدوارهم "وبدأوا خطاباتهم". انهم سيجدون أنفسهم قد توقفوا بسرعة فائقة لا تقبل النقاش أو الجدل. إذن لابد من تغيير النبرة باستمرار.

## التمرين الشهير للسيد بروك

إنني سوف اقترح عليكم ارتجالاً جديداً ولكن في بداية الأمر لابد من الإيضاح: لا تحاولوا أن تنتجوا من جديد ما نفعله هنا وتضعوه داخل سياق آخر. إن هذا سيكون تراجيديا حقا إذا قام في العام القادم أطفال جميع المدارس الفرنسية برمي المخدات في الهواء بحجة "الاحتفال بتمرين السيد بروك". توجد بلا شك أشياء أخرى لطيفة أكثر بكثير يمكن ابتكارها.

الأشخاص الذين أمامي، سموا أنفسكم، الواحد بعد الآخر، بالأرقام.

(تمرين: خمسة عشر شخصاً. كل واحد منهم يسمي نفسه بانتظام حيثما يوجد مكانه، بواسطة، رقم.. واحد.. اثنان.. ثلاثة.. أربعة ... الخ.)

حاولوا الآن أن تعدوا من الواحد حتى الخامس عشر، ولكن من دون أن تحسبوا حساباً لأماكنكم.

يجب العد من الواحد حتى الخامس عشر من غير أن يتكلم اثنان في ذات الوقت.

(تمرين: واحد... اثنان... ثلاثة... أربعة... ثم شخصان يرددان الرقم خمسة في نفس الوقت..)

لا. إن شخصين قد تكلما في نفس الوقت، لا بد من البدء من جديد.

(تمرين: المجموعة تعد من الواحد إلى الخامس عشر، الواحد بعد الآخر، من غير خلط وفوضى.)

سوف لا نذهب بعيداً. لا حظوا أن هناك في جهة من الجهات حرية مطلقة، كل واحد يسمي نفسه عندما يريد، ومن جهة أخرى هناك الشرطان اللذان يمليان الصعوبة، في المحافظة على التسلسل النظامي للأرقام وعدم الكلام في نفس الوقت الذي يتكلم فيه الآخر. إن هذا يتطلب تركيز أهم بكثير من المحاولة الأولى التي اشتملت بكل بساطة على إعطاء الرقم وفقا للتسلسل النظامي لها حيثما كنا في المكان.

طرفه: إن هذا التمرين قد أعطيّ لي من قبل مخرج مسرحي أمريكي في مقهى من المقاهي. قال لي: "إن الممثلين الذين يعملون معي دائما يقومون بتطبيق تمرينك الكبير". فقلت له: "عن ماذا يتحدث هذا التمرين فوصف لي هذا التمرين الذي طبقناه منذ قليل. لقد أخذته منه على الفور !منذ ذلك الحين ونحن نقوم بتطبيقه بانتظام. إن الناس غالبا ما يُخدَعُونْ بهذا التمرين. انه يستطيع أن يستمر عشرين دقيقة أو نصف ساعة، بحيث يصبح التوتر حاداً والنوعية الاستماعية للمجموعة تتغير. إنني اكشف لكم عن هذا كمثال على هذا الذي يمكن أن نسميه تمارين تحضيرية.

(مثلما نستمع إلى الموسيقى)

لنأخذ مثالا آخر خفيفاً لأجل توضيح وإبانة مبدأ من المبادئ. قوموا بحركة من ذراعكم الأيمن، واسمحوا له بأن يأخذ أيّ اتجاه، حقيقة أيّ اتجاه، من غير تفكير. عند الإشارة، اتركوه يذهب حيثما يشاء ثم أوقفوا الحركة. هيا!

(يحركون أذرعهم جميعا)

ابقـوا ثـابتين في أمـاكنكم لا تتحركـوا. حـاولوا الآن أن تشـعروا بكليـة حالتكم، أن تحسوا بهذا الذي تحاولون أن تعبروا عنه. أحسوا بالانطباع الداخلي الذي يصدر عن حالتكم، ولقد وافقتم منذ البداية على أن لا تفصحوا عن أيّ شيء عن طريق حركاتكم، ومع ذلك، إنني انظر إليكم الآن جميعا ، وإذا بي أرى إن كل واحد منكم يعبر عن شيء من الأشياء. إن لا شيء حيادي.

قوموا ثانية بالتجربة: قوموا بحركة الأذرع، من غير قصدية وتصميم مسبق.

(الجميع يحركون أذرعهم)

حاولوا من غير أن تتغير وضعياتكم، أن تشعروا بأن هناك علاقة ما بين الكف والذراع، والكتف... حتى عضلة العين. اشعروا بأن لهذا معنى من المعاني. الآن اجروا تطويراً صغيراً وطفيفاً على الحركة وتوقفوا من جديد.

(حركة خفيفة)

أحسوا بأن في هذا التغير الصغير والطفيف، شيئا ما قد تغير في شمولية الحالة. شكرا!

إننا ندرك إلى أية درجة، وبعيدا عن كل العاديات، بأننا باستمرار نعبر، شعوريا ولا شعوريا، عن آلاف الأشياء بكامل الجسد. وأن هذا يحدث، في اغلب الأوقات، من غير أن يكون لنا علم ومعرفة به.

الآن قوموا بتجربة أخرى. افعلوا ذات الشيء، ولكن بدلا من الأخذ بالحركة التي تعود لكم، خذوا حركة تمثيلية، وهي: أن تضعوا أياديكم مفتوحة على آخرها أمامكم، بحيث تكون راحة اليد نحو الخارج.

(الجميع يقومون بنفس الحركة)

إن الأمـر يتعلـق بمـا هـو علـى العكـس مـن الارتجـال: منـذ قليـل كنـتم تقومـون بحركـة نابعـة مـن اختيـاركم، في حـين أنكـم الآن تقومـون بحركـة مفروضـة. أريـد أن اطلـب منكم بأن تقبلوا ببسـاطة تبني هـذه الحركـة. لا تسـألوا عن "معنى أو ماذا تعني هذه الحركة؟" بطريقـة فكريـة وتحليليـة، وإلا ستخرجون عـن الموضوع. حـاولوا أن تشعروا بهـذا الـذي تحرضـه وتحثـه لـديكم. أنكم في حالـة معايشـة شيء مـا قـد مُنح لكم مـن الخـارج، مختلـف عـن الحركـة السـابقة الحـرة التي كنتم تقومون باختبارها ولكنكم إذا تبنيتموهـا كليـا، تصبح مثـل سابقتها، أيّ نفس الشيء.

حـاولوا أن تشـعروا بالكيفيـة الـتي تـرتبط فيهـا هـذه الحركـة بتعـبيرات العيـون. لا تمثلـوا، لا تقومـوا بتكشـيرة لأجـل أن تـبرروا حضـور العيـون والوجـه، اتركوا العلاقة تنشا تلقائيا وهذا سيصبح قوي جدا.

حـاولوا الآن متابعـة، مثلمـا لـو إننـا نسـتمع إلى موسـيقى، الكيفيـة الـتي تتحـول فيهـا هـذه الحركـة إذا انتقلـتم مـن هـذه الوضـعية الأولى، الـتي تكـون فيهـا راحـة اليـد إلى الخـارج، إلى الوضـعية الأخـرى، الـتي تكـون فيهـا راحـة اليـد نحـو السـقف. إن هـذا الـذي نحـاول القيـام بـه لـيس هـو الشـعور بمـا يجـري بالحـالتين فحسـب وإنمـا الإحسـاس بالانتقـال مـن الواحـدة إلى الأخـرى، وكيـف يـتم هـذا التحول أو التغير.

(حركات)

ابحثوا الآن، من دون أن تلجأوا إلى النكتة، عن شخصيات مختلفـة في هـذه الحركة، وفصلوا الحركة مثلما تريدون، ابحثوا عن إيقاعكم الخاص الذي يخلق المعنـى والـدال والمدلول. لا تبحثـوا عـن فكرة أوليـة، وإنمـا ابحثـوا عـن فكـرة معاشـه. ومـن اجـل أن لا تفكـروا يجـب أن تكونـوا مـدركين بـالحس والعقـل رجـع الصـدى وتردداته، مدركين للرنين المُنتج من قبل الحركة في بقايا الجسد.

(حركات)

إن ما قمتم بفعله منذ قليل، هو "ارتجال" أيضا. إذن، يوجد شكلان اثنان للارتجال، ذلك الذي ينطلق من الحرية الكاملة للشخص، وذلك الذي تحسب حساب التعارض المفروض الذي، في العرض، يمكن أن يكون نص، إخراجاً... حتى في هذه الحالة، وفي كل عرض، يتوجب على الممثل "الارتجال".

## الهواة والمحترفون

إن ما قمنا بفعله منذ بضع دقائق يمكن أن يستغرق تحقيقه بطبيعة الحال أسابيع واشهراً. إن تمارين مثل التمثيل مع المخدات، على سبيل المثال، يمكن أن تقترح على الأطفال لمدة عدة اشهر. بل إنني أقول انه من الممكن القيام بحماقات، وتمثيل شخصيات كوميدية لوقت طويل قبل الاعتماد وتبني اقل الأحكام وذلك لكي تزداد الثقة في النفس وتستقر خير استقرار. مع الممثلين المحترفين، نستطيع أن نتوصل إلى تحقيق ذلك بعد عدة أيام من التمرين، بتمثيلنا، ووضعنا للموسيقى، وبرقصنا... لأجل التحضير والأعداد لمسرحية "العاصفة"، ذهبنا وقضينا أسبوعا كاملا في منزل ريفي "دير الشارتري" الواقع في مدينة "Villeneuve-les-Avignon"، معزولين تماما، نقوم بتمارين عديدة ومختلفة في شتى الأنواع من غير أن نقترب من المسرحية أو نحاول ملامستها. يبدو لي أن بمستطاعنا في الصف أن نقوم بأشياء من هذا النوع أثناء فترة طويلة من الوقت. انه لشيء جيد إذا استطعنا من خلال الضحك، أن نتوصل إلى البداية، ولكن بشرط أن يوجد بالتالي انبساط. إننا نلامس هنا الاختلاف، الذي يخصكم ويهمكم، ما بين الهواة والمحترفين. إن بإمكان الهواة أن يقوموا بأشياء كثيرة بواسطة الاندفاع، والحماس، في حين يتوجب على المحترف أن يصل إلى درجة من السيطرة التي - في كل الظروف- تعطيه الانطباع بأن يكون طبيعياً.

إن افضل مثال على هذه الظاهرة يوجد في السينما. ففي السينما بإمكان الممثلين الهواة، وفي بعض الأحيان الأطفال، والشخص الذي نعثر عليه في الشارع، يمكن أن يمثل حسب الظاهر، مثل الممثلين المحترفين. مع ذلك فنحن لا نستطيع أن نقول إن جميع الأدوار الموجودة في كل الأفلام، يمكن أن تمثل على السواء بلا اختلاف أو تمييز من قبل الهواة أو المحترفين. أين يكمن الاختلاف؟ إذا طلبتم من أحد الهواة أو المحترفين بأن يقوم بهذا الذي عادة ما يفعله في الحياة اليومية، أمام الكاميرا، فإنه سيقوم به على الوجه الأكمل. إن هذا يشبه إلى حد كبير فيلم "معركة الجزائر" حيث الجزائريون الذين عاشوا حقا وحقيقة معارك المقاومة السرية، والصمود استطاعوا أن يمثلوا، بعد عدة سنوات من انتهاء تاريخ المقاومة وحرب التحرير، ليس فقط بنفس الحركات التي كانوا يقومون بها آنذاك، وإنما أيضا أن يعيشوا نفس الحماس والعاطفة ذاتها. لكن بمجرد ما نطلب من شخص ليس بالمحترف أن يدخل في حالة عاطفية وحماسية لم يسبق له أن عاشها، فأن تحقيق ذلك سيكون صعباً جدا عليه.

إن بين يدي الفنان الحقيقي، كل شيء يمكن أن يبدو اصطناعياً أو كل شيء يمكن أن يبدو طبيعيا، وفقا للحالة. إننا نتخيل، وبشكل أوتوماتيكي، بأن حركات الحياة اليومية أكثر حقيقية وواقعية من الحركات المستعملة في الأوبرا أو الباليه. إن هذا ليس بالصحيح. ويكفي النظر إلى عمل أستوديو الممثل لفهم أن الطبيعية العالية يمكن أن تولد الانطباع أيضا بالاصطناعية مثل غناء أوبرا، والعكس بالعكس.. إن دور هذا الذي يمثل هو جعل أيّ أسلوب كان يبدو أو بالأحرى يكون طبيعيا. ونعود هنا إلى المبدأ الذي يقول: أية حركة يمكن أن أتبناها واجعلها طبيعية.

من أجل الذهاب بعيدا في الأمثلة، سيكون من المهم الآن أن نميل نحو مقطع من مقاطع مسرحية "العاصفة" ومعرفة الكيفية التي يتم فيها تحويل وتغيير جمل ليس لها أية علاقة بالكلام اليومي، وجعلها تعبير طبيعية.

لكن قبل اللقاء بشكسبير، اقترح عليكم قليلا من الهواء وكوباً من الشاي!

## الاستراحة رقم 3

ربما تكونون قد رأيتم، في الاحتفال الجديد لتوزيع جوائز "السيزار" عبر التلفزيون، مقطعاً من الفيلم الذي يقول فيه "جان رينوار" لأحد الممثلين: (لقد تعلمت من ميشيل سيمون - وهذا ما كان أيضا منهجا "لجوفه" وبالتأكيد ما كان منهجا لموليير وشكسبير- ما معناه، يجب محاولة فهم شخصيتكم دون امتلاك أيّ فكرة أو رأي مُسَبقْ. يجب التمرين على النص عدة مرات، بطريقة طبيعية جدا، كي يدخل في أعماقكم، وأن يصبح الفهم شخصياً وعضوياً تماماً.) إن هذا يلتحق بهذا الذي كنا نتحدث عنه البارحة فيما يخص القناع "الباليني balinais" وضرورة أن يُترك لكي يشبع نفسه بنفسه...

## المسرح ليس بالعسكر

إن إشارة وإيحاء جان رينوار عظيمة، ولكنها مثل جميع الإيحاءات، إنها بالضرورية جزئية. لقد عرفت مخرجاً مسرحياً مختصاً بأعمال تشيخوف كان يتمرن على المسرحيات هَمساً لعدة أسابيع. كان يقرأ النصوص، مانعا الممثلين من تمثيلها، إذن، كان يلطخ النص بشتى أنواع الرغبات، مثل الكشف عنه، تمثيله، وتفريح فعل التمثيل نفسه. لقد كان يطلب من الممثلين أن يتمتموا بالنص، يهمسوا به خلال عدة أسابيع حتى تثبت الأشياء وتستقر في الأعماق السحيقة للممثل. إن هذا ربما يحمل ثمارا ونتائج جيدة بالنسبة لتشيخوف ولكنه في نفس الوقت طريقة ومنهج خطر.

فضلا عن ذلك، لقد التقيت بفرقة مسرحية أمريكية كانت تلف وتدور العالم بتقديمها واحدة من مسرحيات شكسبير. ولقد قصّ عليّ الممثلين، بأنهم أثناء مرورهم بيوغسلافيا، كانوا - بنوع من الزهو بطريقتهم بالعمل- يخرجون يتنزهون كل ليلة، في شوارع المدينة وهم يصرخون (أكون أم لا أكون... To be or not to be) دون التفكير بأي شيء.. لدرجة أنهم ينتهون في نهاية المطاف هم أيضا إلى التأثر بنصهم الذي يصرخون ويلهجون به. ربما كان هؤلاء الممثلون مسؤولين بشكل جزئي عن حالة الاضطراب التي تعم بالبلد حاليا وذلك لانهم لابد أن يكونوا قد تركوا ارتجاجات وذبذبات مؤذية وضارة! بالطبع، إن الأمر هنا يتعلق بتطبيق عملي دُفِّعَ إلى نقطة غير معقولة.

إذن، لا بد من تنظيم مقاربة الاثنين معاً من أجل بلوغ مشهد من المشاهد، انه من المهم جدا، أن تنهض وأن تمثله، أن تكون واقفا وان تقوم بتمثيله ارتجاليا، أن تكتشف النص بطريقة ديناميكية ونشطه. أنا شخصيا لا اسمع ولا أرى كليا أمام التقنية الألمانية التي يعتمد في شكلها ومضمونها على طريقة الجلوس ولعدة أسابيع حول طاولة لأجل المناقشة. إن هذه النظرية تزعم بأنه قبل رسم وتثبيت نوع من الطرق الفكرية يمنع منعا باتا النهوض، أي الصعود على خشبة المسرح ومحاولة التمثيل واكتشاف النص مسرحيا، بحجة إننا ما زلنا لا نعرف بعد طريق العمل وتوجهاته. إن هذا المبدأ، ينسجم ويتكيف مع عملية عسكرية مثل "عاصفة الصحراء". إن الجنرال "شوارسكوف Schwarzkopf" حتما قد قام بفعل هذا العمل بذكاء وجمع أصحابه الحلفاء حول طاولة قبل أن يرسل دبابات الاقتحام لتحرير الكويت، ولكن المسرح شيء آخر...

## الحدس أو البديهية والتحليل

لنعد لحظة لما كنا نقوم به قبل الاستراحة. هناك اختلاف واضح وقوي يستقر على الفور، منذ الخطوة الأولى، ما بين الهواة والمحترفين. عندما يتعلق الأمر بالغناء، وبالرقص أو الأكروبات، فان الاختلاف مؤكد وذلك لان التكنيك مرئي جدا. في الغناء إن الحركات إما أن تكون متقنة وإما أن تكون غير متقنة، وإن هذا لا يقبل لا الرد ولا البدل. إن الاختلاف بالنسبة لتمثيل الممثل مضبوطا أيضا، والاقتضاء هو أيضا كبير ولكن من المستحيل تقريبا تحديد وتعيين العناصر التي هي في حالة لعب. إن بإمكاننا أن نشاهد هذا الذي هو غير متقن، ولكن هذا الذي يجب أن يدخل في اللعب لأجل أن يكون هذا متقناً حساس تماما ومعقد، وانه من الصعب الإشارة إليه وتمييزه بدقة صارمة. لهذا السبب، إننا عندما نحاول العثور على حقيقة العلاقة ما بين شخصين اثنين، فان الطريقة التحليلية العسكرية لا تساعد ولا يمكن أن تكون فعالة. أنها يمكن أن تخص وتهتم بالجزء "المرئي" من المشاكل ولكنها تجهل الجزء الكبير المخفي، في الظلّ. إننا إزاء هذه الإشكالية مرغمون على استعمال واستخدام عدة تكنيكات في نفس الوقت.

أنا شخصيا، احب أن أقرأ في نفس النهار أشياء متناقضة في الظاهر؛ في بداية الأمر القيام بتمارين تحضيرية عملية لا بد منها كل يوم مثلما نعتني بحديقتنا المنزلية؛ بعد ذلك، الاشتغال حول مسرحية، من دون فكرة مسبقة، بإلقاء النفس في الماء، وفي النهاية المرحلة الثالثة، القيام بالتحليل المنطقي والمطابق للعقل، وتوضيح هذا الذي أقدمنا على القيام به.

إن هذا التوضيح لا يأخذ أهميته إلا إذا كان ملازما لفهم حدسي. إنني أكره العمل حول الطاولة وذلك لأننا في مثل هذه الحالة نعطي أهمية قصوى التحليل، والفعل الذهني أكثر مما نستعمل أدوات الحدس. علما إن هذه الأدوات، اكثر حساسية، وتذهب بعيدا اكثر من التحليل. وللدقة، إن الحدس لوحده يمكن أن يكون أيضا خطرا ويقود في اكثر الأحيان الكثير من الممثلين الذين

تعرفوا على هذا التناقض الذي يقول محتواه: "يجب أن يكون هذا جيدا وذلك لأنني أحس به !" يقودهم إلى الخطأ. إن هذا ما يبرر وجود المخرج، ويعني العين، تلك النظرة التي ترى الممثل وتسبق المشاهد بفعل الرؤية. هذه النظرة الناقدة والثاقبة، بالمعنى الواسع للكلمة وليس بمعنى الحكم والتحكيم، هذه النظرة الواضحة والصافية التي يمكن أن تسمح للممثل بالتقديم. بكل تأكيد، إن المخرج هو أيضا يمكن أن يخطئ!

بمجرد ما نصطدم بالمشاكل الصعبة في مسرحية من المسرحيات، نجد أنفسنا في آن واحد في صراع مع ضرورة الحدس والأفكار وانعكاساتها. ولا يمكننا أن نتجاوز لا الحدس ولا الأفكار وانعكاساتها. بإمكاننا أن نحاول العمل بشكل سريع على هذه المسائل، انطلاقا من مقطع صعب جدا من مسرحية "العاصفة". من لديه الشجاعة للمجيء إلى هنا وقراءة هذا النص بصوت عالٍ؟

(أحد المشتركين ينهض ويأخذ النص ويبدأ بالقراءة)

بروسبيرو: يبدو عليك، يا بني، انك مضطرب،

كأنك في حزن من أمر ما، هّون عليك، سيدي

حفلتنا هذه الآن انقضت... ممثلونا هؤلاء،

كما أنبأتك سابقاً، كانوا أرواحاً كلهم،

وتلاشوا هواءً، هواءً خفيفاً،

وكما النسيج الذي لا أساس له من هذه الرؤيا

هكذا لسوف تضمحل الأبراج المعمّمة بالغيوم،

والقصور الفخمة، والهياكل المهيبة،

وكرةُ الأرض العظيمةُ نفسُها،

اجل وكل ما عليها،

وكهذا المهرجان الموهوم الذي تلاشى،

لن تخلّف هباءة واحدة وراءها. إنما نحن مادة

كالتي تصنع الأحلام منها. وحياتنا الضئيلة

تحدّها نومة من طرفيها... سيدي، أنى مبتلى.

اصبر على ضعفي، فذهني الشائخ غير مستقر.

أرجوك أن تتفضل وتأوي إلى كهفي،

وهناك استرح.. سأمشي مشواراً أو اثنين،

لأسكن فؤادي الخافق.

### التقاليد والطبيعة

هل ترون، أن هذا النص مكثف ومعقد بطريقة لا تصدق؟ ما هو أول الواجبات؟ إن على الممثل أن يتوصل إلى تمثيل هذا المقطع بكيفية يعطي فيها الانطباع بأن هذه الطريقة في الكلام هي طبيعية. سيكون احتقاراً مطلقاً لكاتب مثل شكسبير أن يفكر وهو يكتب آخر مسرحياته، إذ سيقول لنفسه على حين غِرَّة: "والآن، أنني أتوقف عن عمل المسرح، وسوف أقوم بكتابة الأدب. اجلسوا جيدا في أرائككم، أنا شكسبير، سأنظم لكم الشعر!" إنني أقول هذا مازحاً. إن التقاليد

الفكتورية في إنكلترا، التي هي سائدة حتى الآن، ظلت ولفترة طويلة تزعم بأن شكسبير يأخذ حبكة صغيرة غبية كحجة وذريعة لصنع "الأدب". إن هواة الأدب يذهبون إلى التذوق، قافزين حماقات الحبكة شاربين كأساً من النبيذ، لأجل الالتذاذ من وقت لأخر ببعض المقاطع الجميلة. إن هذا المقطع الذي أتينا على قراءته الآن هو من مجموعة المقاطع الجميلة، التي كانت عندما يؤديها الممثلون الكبار في ذلك العصر يضفون بأصواتهم الجميلة رنينا وجرسا على القيمة الشعرية لكلماتها. إن هذه الرؤية غير معقولة تماما.

في حين إن، الممثل العصري، كرَد فعل، يكون ضائعا تماما، ويتضاءل أمام هذا النص وهو يفكر: "إذا كان كل الذي قيل هو الحقيقة التي تعبر عن هذه الشخصية، فهذا يعني إنها شخصية حقيقية. إذن، ولأجل أن يكون هذا مقنعاً، يجب أن أتكلم مثلما لو كان الحوار طبيعيا، مثلما في أية محادثة". غير إن هذا غير ممكن. فقط ربما الجملة الأولى. ردد الجملة الأولى.

"يبدو عليك، يا بني، انك مضطرب،

كأنك في حزن من أمر ما، هّون عليك، سيدي."

" كأنك في حزن من أمر ما، هّون عليك، سيدي. "إن الأمر يتعلق هنا بكائن إنساني يقول لشخص آخر: "ماذا بك، أنت؟ "هّون عليك، سيدي! " إن هذه جملة بسيطة اقتطعت أو أخذت من الحياة فإذا الممثل، وبشكل آلي ولا إرادي، اخذ صوتا احتفاليا، صوتا "شكسبير يا"، لأجل أن يؤدي ذلك، فإنه سيسخف النص ويجعله مثيرا للضحك. ما هي أخر جملة من المقطع؟

"... سيدي، أنى مبتلى"

هذه جملة تستعمل في جميع الايام. يمكننا أن نقولها وننطقها بآلاف الطرق وهذا ينضم لسلسة "صباح الخير" التي استنطقناها مسبقا. "... سيدي، أنى مبتلى" إنها لا يمكن أن تكون جملة احتفالية أيضا إلا إذا شئنا أن نسخف النص من جديد وأن نجعله مثيرا للضحك.

لقد تناولنا هنا اللحظتين الأكثر وضوحاً، والأكثر سهولة في التعامل، وذلك لان الجملتين تتلاءمان مع العلاقات اليومية. الآن يوجد سؤال جوهري يطرح نفسه: " هل كان بمقدور شكسبير أن يقول ما تبقى من الحوار بنفس الطريقة؟ يكفي القيام بعمل الارتجال حول نفس المحتوى، لمعرفة انعكاسه على الحياة، وعلى الوهم، وعلى الموت، للاحظة بأننا سنحتاج إلى كلمات أكثر بعشرة مرات.

لو نظرنا مليا إلى المفهوم الذي كنا قد تكلمنا عنه البارحة، حول الاختلاف ما بين المسرح واللامسرح الذي يتركز في الحياة، وفي الحقيقة، سنلاحظ إن الفن الكبير للكاتب الكبير قد وجدَّ، طريقة انتخابية مركزة لقول الأشياء من خلال وسائط وإمكانيات بارعة جدا. "إنما نحن مادة كالتي تصنع الأحلام منها. وحياتنا الضئيلة تحدّها نومة من طرفيها." إن كل كلمة من كلمات هذا المقطع ترنُ بقوة جداً وذلك لأن شكسبير قد قام بعمل يتلاءم وينسجم مع عبقريته، في إيجاد الطريقة الأكثر اقتصادا في قول ما هو ضروري لفهم الشخصية والنص.

لاحظوا لو إننا نسينا المؤلف الآن، فإن شخصية بروسبيرو هي نفسها التي ستعثر من تلقاء نفسها، وبشكل إجباري، على الضرورة المطلقة لقول هذه الكلمات. لماذا يكون ملزما لبروسبيرو، لأجل الحديث إلى هذا الولد الذي لا تبدو عليه علامات السعادة والفرح، أن يبتكر، وأن يعثر على الكلمات المتقنة، وخلق هذا المقطع؟ إن على الممثل الذي سيلعب هذا الدور أن يطرح على نفسه هذا السؤال، وسيكون هذا المسعى مختلف جدا عن مسعى ذلك الممثل الذي يعتقد انه هنا من أجل خدمة الشاعر. انه هنا من أجل الذهاب بالنص بعيدا جدا، انه هنا من اجل خدمته بطريقة اكثر عمقا وذلك بمحاولته لفهم لماذا يتوجب عليه، وعلى الشخصية، أن يبتكرا هذه الكلمات في اللحظة ذاتها.

## قراءة النص

لأجل القيام بذلك، توجد مساعٍ ثنائية مهمة. من جهة من الجهات يجب، من خلال التمارين الطويلة، فهم ما هي الشخصية. إن جميع أنواع وأصناف التجارب يمكن أن تساعد: تجربة المسرحية الكاملة، تجربة النص الذي يحث على بعض الأشياء في كل مرة نمثله فيها، الأفكار والانعكاسات الخارجية، مضمون وسياق المسرحية... لكن يجب وبشكل خاص أن لا نتوقف عند هذه الأسئلة المحيطية - المتعلقة بالمحيط الخارجي-، وإن كانت مغذية أيضا، وذلك لأجل رؤية هذا الذي قد كتب. إن هذه الرؤية يمكن أن تكون موجهة من قبل الأفكار، وأيضا بالموسيقى نفسها للمقطع. لقد كتب جان كلود كاغير هذا المقطع مستخدما البحر الإسكندري*، وليس الإيقاعات، وهذا بحد ذاته معادل جيد لأبيات شكسبير الشعرية الحرة التي تتألف من عشرة مقاطع لفظية. إذا قرأتم هذه الأبيات الشعرية وراعيتم أثناء ذلك الشكل، فإن الشكل نفسه سوف يوحي لكم بأشياء أخرى كثيرة. هل بمستطاعك أن تعيد قراءة الجملة الأولى؟

(قراءة مقطعة)

"يبدو عليك... يا بنيّ... إنك مضطرب..."

لقد قطعت الجملة. قطعتها مرتين، وهذا كثير جدا. ولأجل أن تبدأ من جديد، حاول أولا وقبل كل شيء أن تراقب هذا الذي قد كتب وهو جملة واحدة، قبل أن تجد الضرورة الحتمية للتقطيع عند الاقتضاء، والذي يمكن أن يقع فيما بعد.

(قراءة مستمرة)

"يبدو عليك، يا بنيّ، إنك مضطرب، كأنك في حزن من أمر ما... "

إن "كأنك في حزن من أمر ما... " لا تنتمي إلى نفس الجملة. إن هذا البحر الإسكندريّ لكن ليس هو الشاعر الذي يقول: "سأكتب في البحر الإسكندريّ". انه بالضبط على العكس من ذلك. إن ما يريد أن يعبر عنه الشاعر مرتبط بكلمة "مضطرب". يجب جعل وترك هذه الكلمة تهتز. تناول الآن مقطع: "كأنك في حزن من أمر ما".

"... كأنك في حزن من أمر ما"

حاول أن تتذوق بطريقة حسية جمال كلمة "حزن".

"... كأنك في حزن من أمر ما"

إن هذه الكلمة ليست ذات جمال مجرد وإنما توجد علاقة خاصة جدا ما بين الكلمة والشعور. حسناً فعل جان كلود كاغير عندما عبر عن المسعى الشكسبيري باختياره لكلمة - حزن chagrin- التي خلقت رنين مع أجراس الحروف اللفظية، مثل الحرف C لكلمة "Chagrin"، والحرف M لكلمة "comme le" إن "كأنك في حزن من أمر ما" مقطع يسمح للصوت بأن يكون مساوياً لحركة رقيقة، بالضبط مثلما لو، تقوم بحركة من حركات يدك، في

باليه من الباليهات، أو هبوط بعض الجمل في أوبرا من الأوبرات. إن موسيقى الجملة نفسها تشرح لك لماذا هي قد كتبت هكذا. وليس لأجل أن تقوم بعمل الموسيقى، ولا لكي تكون جميلة، وإنما من أجل أن تكون العلاقات الإنسانية محمولة من قبل الكلمات. اقرأ هذه الجملة الأولى وحاول أن تشعر بهذا المقطع الصغير، بالضبط قبل... "كأنك في حزن من أمر ما".

"يبدو عليك، يا بنيّ، إنك مضطرب ...

كأنك في حزن من أمر ما."

نعم، ولكن كن حذرا من أن تترك نفسك عرضة الإيقاع الشعري، والاحتفالي. إن البناء ليس بالطبيعي ولكن الإيقاع يجب أن يكون طبيعيا تماما بحيث لا بد أن نعتقد إن هذه هي الطريقة الوحيدة والفريدة التي يتوجه بها الجميع في الكلام إلى شاب من الشباب.

والآن لنتجاوز هذا المقطع ولنمضِ خطوة أبعد.

"... ممثلونا هؤلاء، كما أنبأتك سابقاً، كانوا أرواحاً كلهم، وتلاشوا هواءً، هواءً خفيفاً، وكما النسيج الذي لا أساس له من هذه الرؤيا..."

(توقف واندفاع)

يحاول شكسبير هنا، أن يعبر عن شيء جدُ معقد. "... ممثلونا هؤلاء، كما أنبأتك سابقاً، كانوا أرواحاً كلهم" إن هذا كان بمثابة مقدمة ثم يتبعها لاحقا". وتلاشوا هواءً، هواءً خفيفاً " لافتاً النظر إلى الموضوع الكبير ألا وهو الوهم، وتَجَرُّدية ومُفارقِية الأشياء. "هواءً خفيفاً " إن هذا ليس بالثرثرة. وذلك لان الهواء، هو دائما خفيفٌ، بطبيعة الحال، مثل الفضاء أنه دائما خالٍ. ولكن هذا المقطع من الأبيات الشعرية إرادي طوعي، ويوجد هناك سبب لكي يتم العثور عليه لا بد من البحث بعيدا اكثر.

"... ممثلونا هؤلاء، كما أنبأتك سابقاً، كانوا أرواحاً كلهم، وتلاشوا هواءً، هواءً خفيفاً..."

لاحظوا في كل هذا، أن الكلمة التي يجب أن تمتلك شيئا من الخصوصية، هي تلك التي ينطق به بروسبيرو وهي "أرواحاً". إن كلمة "أرواحاً" بالنسبة له، تعتبر جزءاً من حياته. وبالنسبة للشخصية، فإن الأرواح بمثابة حقيقة معاشه، يوميا وليليا. في حين إنها بالنسبة لنا لا تعتبر كلمة مادية، ولكن بالنسبة للشخصية هي كذلك. وبناءا على ذلك، يجب عدم التقليل من قيمة الكلمة مثلما فعلت منذ برهة.

"وتلاشوا هواءً، خفيفاً، وكما النسيج..."

إن هذا مكتوب بمثل هذه الطريقة وليس بإمكانك أن تكبله أو تقيده. في العمل فيما بعد، بمقدورك أن تفعل بآلاف الأشياء ولكن في البداية، عند الدراسة الأولى، يجب أن تأخذ بعين الاعتبار وبدقة بناء النص المكتوب وذلك لأنه لم يكتب بمجانية أبداً. إن هذا البحر الإسكندريّ ليس بالبحر المقيد بشكل أوتوماتيكي. يوجد في جميع كتابات شكسبير، في اللحظة التي تتوقف فيها الجملة وتبدأ جملة أخرى، لا بد من دافع يتحرك. فمن اجل الاقتراب من النص، لا بد من الأخذ بالحسبان بأقل واصغر قطع وتقطيع، ولكن فيما بعد، أي عندما تغرق في كلية العمل، يمكن إهماله ذلك.

"وكما النسيج الذي لا أساس له من هذه الرؤيا، هكذا لسوف تضمحل الأبراج المعّممة بالغيوم... "

هنا أيضا، الأنظمة تتغير. فالوقوف في منتصف بيت الشعر يعتبر مهماً جدا وذلك لسبب بسيط هو أننا نمرّ من مستوى عاطفي وحدسي إلى بعض الأفكار الواضحة. إن كلمة "الرؤيا " تأتي ببعد فلسفي حقيقي. غير أنكم، إذا بدأتم سريعا جدا بمقطع "وكما النسيج الذي لا أساس له" يصبح كل شيء غير مفهوم.

"وكما النسيج الذي لا أساس له من هذه الرؤيا

هكذا لسوف تضمحل الأبراج المعمّمة بالغيوم،

والقصور الفخمة، والهياكل المهيبة،

وكرةُ الأرض العظيمةُ نفسُها،

اجل وكل ما عليها،

وكهذا المهرجان الموهوم الذي تلاشى،

لن تخلّف هباءة واحدة وراءها."

### تماثل مع الشخصية:

إذا شئنا أن نتماثل مع شخصية بروسبيرو، الذي يرتجل في نفس لحظة هذا التفكير الجليل والعظيم، فعلينا أن نفهم إلى أين هذا سيقودنا. وبعد " وكما النسيج الذي لا أساس له من هذه الرؤيا "، لا نستطيع أن نُقطع الذي يأتي من بعد. إن هذا تمرين جيد خصوصا إذا تساءلنا في كل مرة: " هل نستطيع أن نُقطع الذي يأتي من بعد؟ " بإمكاننا أن نقوم بذلك بعد مقطع: "هواءً خفيفاً "، ولكن هل نستطيع أن نقوم بنفس العمل بعد "من هذه الرؤيا "؟ إن هاتين الكلمتين غير كافيتين لاستحضار ما يمكن استحضاره. إذا كان بروسبيرو يرتجل هذا النص حقيقة، مثلما في محادثة، فإنه سيرى أمامه وجهاً منتبهاً ولكنه ضائع قليلا

المسكين فردناند الذي لا يفهم. انه سيكون من الواجب عليك الذهاب بعيدا والتدقيق من هذا الذي يفترض فهمه من وراء "وكما النسيج الذي لا أساس له من هذه الرؤيا"، ومن ثم أن تعطي قائمة ب: "هكذا لسوف تضمحل الأبراج المعمّمة بالغيوم، والقصور الفخمة، والهياكل المهيبة"، والخ.

"... هكذا لسوف تضمحل الأبراج المعمّمة بالغيوم، والقصور الفخمة "،.. كلا.. كلا ! انك تبتلع الكلمات ومخارجها. حاول أن تلقي صورة بعد صورة. لا تجعل سحر الكلمات يغرنك، بل على العكس حاول أن تستحضر كل صورة بطريقة واضحة جداً. إن بروسبيرو يتكلم وبالتحديد عن "الأبراج المعمّمة "، عن "القصور الفخمة"، وعن "الهياكل المهيبة"، إن كل هذا في حالة اتساع، اتساع حتى يصل إلى صورة كرة الأرض العظيمة، حتى يصل إلى جميع انطباعاتنا. هل تشعر بهذا الارتقاء؟ أقرأ هذا المقطع بهدوء.

"الأبراج المعمّمة بالغيوم"...

أنت الآن حذر جدا. انك تقرأ ببطء قليلا. أعثر على الحركة التي تخرج بشكل طبيعي من الجملة. لا تعرض الجملة على الجمهور، لا "تقصها" عليه. فليس من واجبك أن تقدم عرضا "أدبيا". حاول أن تكسر ذلك بقولك بكل صراحة وشمولية" الأبراج المعمّمة بالغيوم" وذلك لأنك تريد أن تقول مقطع "الأبراج المعمّمة بالغيوم"، على طريقتك الخاصة.

"... الأبراج المعمّمة بالغيوم،

والقصور الفخمة، والهياكل المهيبة"...

أحذر، انك الآن تسرع. لا تنسَ انك تتحدث عن أشياء مادية، ويجب على كل الذين يسمعونك أن يفهموا بأن الصورة غير متماثلة. إذا كان الآن بيننا "صيني" لا يفهم اللغة الفرنسية، فسيولد لديه الانطباع بأنك تردد الأبراج المعمّمة بالغيوم "ثلاث مرات". إن الأبراج، والقصور، والهياكل، في مكان من الأمكنة هي مختلفة. تستطيع أن تعثر على ذلك في حالة أن تسمح لنفسك أن تقاد من قبل الاختلاف الموجود مسبقا في الجملة. غير انك، تكبح جماح ذلك الاختلاف. حاول أن تقوم بذلك بتوجيهك الكلام إلى ثلاثة أشخاص مختلفين. إن هذا سيساعدك.

"... الأبراج المعمّمة بالغيوم،

والقصور الفخمة، والهياكل المهيبة "...

هل ترى، إن كل هذا ليس بالمجاني. إن هذا كله يساعد بكل بساطة على عجن النص الذي كان في البداية صلب وصعب. راقب جيدا إن "... الأبراج المعمّمة بالغيوم، والقصور الفخمة، والهياكل المهيبة " عبارة عن صورة قصيرة ولكن فيما بعد يأتيكم عنصر اكبر بكثير يعبر عن نفسه من خلال جملة اكثر رحابة واتساعاً:

".. وكرةُ الأرض العظيمةُ نفسُها، أجل وكل ما عليها"...

## الوصول إلى قمة التفكير المجرد

إن بروسبيرو من أجل أن يصل إلى أقاصي ارتجاله الداخلي، عليه أولا وقبل كل شيء أن يذهب إلى ابعد بكثير من "وكرةُ الأرض العظيمةُ نفسُها" ويضيف "أجل وكل ما عليها" وهنا يستعمل شيئا شكسبيرياً خاصاً جدا، وهو عندما نصل إلى ذروة التفكير المجرد " وكرة الأرض العظيمة نفسها "يضيف شيئا صغيرا لكي يصبح هذا طبيعي. "اجل وكل ما عليها" ويضيف هذا المقطع الصغير لكي يهيئ إلى الهبوط غير المنتظر. وسيقول بعد ذلك جملة جد بسيطة...

" وهكذا المهرجان الموهوم الذي تلاشى..."

نعم! "المهرجان الموهوم" إنهما كلمتان بإمكانهما أن تحملا نفس المعنى، الذي يصطدم الولد المس

تمع إليهما. فنحن لا نلصق هاتين الكلمتين معا عندما نتحدث في كل الأيام. ها نحن منذ عدة ساعات نتحدث عن العرض والشخصيات ومع ذلك لم نستخدم أبدا هذا التعبير الذي هو "المهرجان الموهوم!" إذن، نحن لسنا بحاجة إلى تحديد هذا بطريقة اصطناعية. والآن قل الجملة التي تأتي بعد ذلك.

"... لن تخلّف هباءة، واحدة وراءها"...

الكل يؤدي، ومرورا بالأفكار، إلى هذه الجملة الغريبة الواضحة والغامضة التي تفقد كل خصوصيتها إذا أعطيناها في أدائنا أو في تعاملنا معها أيّ جانب فكري. لقد تحدث بروسبيرو عن العالم بأسره، وعن التجربة الإنسانية، وعن حياة الإنسان وفجأة ها هي جملة "... لن تخلّف هباءة، واحدة وراءها" التي توازن جميع الصور الجميلة السابقة. إذن، يجب أن تكون هذه الجملة حيوية جدا وخفيفة؛ أما إذا كانت ثقيلة، وتفسيريّة، فستفقد بعدها الهارموني مع "الهياكل المهيبة...".

نحن نرى، أن أيّ مقطع أو خطاب مسرحي شكسبيري بالنسبة للممثل هو صعب وذلك لان الشخصية لا تنتهي أبدا مما تريد أن تبوح به. وعلى الرغم من إننا قد وصلنا إلى هنا ومع ذلك فإن بروسبيرو ما يزال لم يقل كل ما يريد قوله. انه يريد أن يصل إلى خاتمته الخاصة، يريد من فردناند أن يفهم الآتي.

" ... إنما نحن مادة

كالتي تصنع الأحلام منها. وحياتنا الضئيلة

تحدّها نومة من طرفيها."

## الشعور بغية الفهم

ومن أجل قول ذلك، فإننا لا نستطيع أن نطلب من الممثل الذي يمثل بروسبيرو أن يصل إلى مكنوناتها الشخصية حتى لو أستغرق التحضير عدة أسابيع. انه يتوجب عليه أن يعبرَّ ويتجاوز آلاف الأشياء في فهمه، أن "يتمرن"، "يتمرن"، "يتمرن" مثلما يقول جان رينوار. أن يشعر في دواخله نفسها، بغية أن يفهم الكيفية التي يقول فيها جملة تبدو جميلة وشعرية بحيث يكون التعبير فيها فريدا ونابعا من إيمانه الأكثر عمقاً.

إن ما ينطق به بروسبيرو بمثابة درس حياته الجوهري الذي تعلمه خلال حياة بكاملها، وإن هذا هو ما يريد أن ينقله إلى فردينا ند. فإذا عثر الممثل على الموقف المتقن، فهذا يعني إن الجملة سترن بشكل طبيعي، وذلك لان هذا هو ما يريد أن يقوله بروسبيرو ولا شيء آخر. أما إذا لم يتوصل لذلك، فسيكون بيتا شعريا جميلا، وجملة من جمل المؤلف وسنكون نحن من جديد داخل مسرح برجوازي مميت وغير محتمل.

إنني لا ازعم أن الممثل يستطيع أن يصل إلى هذا كل يوم ولكن الهدف هو هذه اللحظة حيث، من خلال الطرق، والأساليب، والجداول الدائمة التغيير والتقلب، سيكون هناك حقيقة طبيعية خلف هذا الذي يقوله.

إن الممثل يستطيع أن يصل، شرط أن يعثر على تلك العلاقة بين الحرية في البحث وصرامة الشكل الذي تصوره الورقة. إن هذا الشكل لا يدل ولا يشير إلى كيفية القول، ولا إلى كيفية التمثيل، وإنما هو يساعدنا ببساطة على الفهم.

إذا قمت الآن من جديد بفعل ما قمنا به منذ قليل ، فسيكون ذلك، على الأقل عمل طالب وليس تمثيلاً. يجب العثور على هذا الشكل الآخر الذي هو تمثيل الممثل الذي يخضع إلى فهمه العام للمسرحية، والذي يتطور تدريجيا على طول فترة التمرين...

## قطع الأعشاب الميتة

يوجد في النص الذي نحن بصدد التقرب منه وملامسته، فخ تمكنا من اكتشافه أثناء التمرين، والذي يشتمل على توضيح ما يتعلق بالمقطع الحزين وذلك لان موسيقى الجمل في الظاهر هي عبارة عن إيقاع مسيرة جنائزية، لأنه في يوم من الأيام كل شيء سوف يذوب ويتحول إلى قطرات من ندى. "لن تخلّف هباءة واحدة وراءها، إنما نحن مادة كالتي تصنع الأحلام منها، وحياتنا الضئيلة تحدّها نومة من طرفيها". إن هذا المقطع مغر جدا إلى درجة بحيث اسمعه دائما وهو يؤدى من قبل ممثلين بطريقة تبعث على الحزن والكآبة. غير إن هذا المقطع ويكل بساطة يعني في سياق العلاقة ما بين بروسبيرو وفرديناند، بأن كل شيء سوف يختفي ولكن يجب عدم البكاء كثيرا.

إذن، إن دور المخرج لا يختصر نفسه في القول الممثل كيف يمثل، وإنما في خلق فضاء خالٍ حيث ستكون العوائق فيه غائبة أو بالأحرى منظفة. أن يقوم المخرج بعمل البستاني أو الجنايني، يقطع الأعشاب الميتة لكي يستطيع الممثل، خلال عدة أسابيع، أن يستمر في العثور على روابط خفية ما بين هذا المقطع والبداية، والوسط ونهاية المسرحية، حتى يعثر في أحد الايام الجميلة، مع الجمهور في لحظة من اللحظات على السبب الحقيقي الذي يختفي وراء قوله هذا. عندئذ سيكون العالم كله مقتنعا، وذلك لان الإيقاع سيكون متقناً، والشكل سيكون متقناً أيضا وسوف لا تكون له اية علاقة مع هذا الذي سوف نتكهن به أثناء التحليل البسيط حول الطاولة. إن هذا العمل حول الطاولة لا يمكن أن يكون إلا أداة لتنظيف الأرضية لهذه الأداة الأخرى التي تمتلك الحدس. إن التنظيف عملية ضرورية إذا شئنا أن نجنب الممثل عملية التورط العمياء، الخانقة للفوارق الدقيقة والخافية للمعنى الحقيقي.

### تكنيك في خدمة الحيوية

لاحظوا إن شكسبير، بعد إن كتب كل هذا، يقود المتفرج إلى الحياة الطبيعية. بعد الجملة القوية جداً "وحياتنا الضئيلة تحدّها نومة من طرفيها" يضيف "سيدي، إني مبتلى" باللحظة، يعود إلى الحياة العادية مع تغير جديد في النهج.

إن هذا يسمح لنا بالعودة من جديد لتأمل الاختلاف ما بين هاوٍ ومحترف. ربما يستطيع الهاوي أن يتفهم جميع هذه العناصر ولكن في محاولته لاقتفاء أثرها يجد نفسه في حالة مشابهة لحالة عازف الكمان الذي عليه أن يتابع المتغيرات السريعة جدا، دون أن يملك المهارة المطلوبة.

من اجل اقتفاء اثر كل ذلك داخليا، وفي هذه المنطقة بالذات حيث مخيلة الممثل، وإبداعه يرتبطان بالصوت والجسد، فإن هذا يتطلب في الحقيقة، مرونة عظيمة، وخفة حركة لا يملكها الإنسان العادي. إن هذا في معظمه هو نتيجة من نتائج عمل التكنيك. ولكن التكنيك إن وجد هنا، فمن اجل أن يبقى الكل حيوياً، وطرياً، وجاهزاً، ومتهيئاً لان يضع نفسه في خدمة مأرب وهدف من الأهداف. انه على خلاف المغني الذي نطلب منه أن يؤدي بصوته، الذي هو أداة غير دقيقة، شيئا دقيقاً، فإن عمل الممثل يتطلب امتلاك الإمكانيات التي من المستحيل تعيينها، وترميزها، ولكنها، تستطيع أن تنتعش بواسطة سلسلة المحاولات التي تطرقنا إلى بعض أشكالها.

أتمنى أن أعرج ثانية على "المسرح المقدس". لقد تطرقتم في حديثكم إلى التجارب التي انطوت على نقل اكبر كمية ممكنة من الانفعال. بأقل ما يمكن من الإمكانيات. هل بإمكانكم أن تحدثونا عن ذلك؟

## التفصيل والنوعية

لقد تطرقنا إلى هذا منذ قليل في محاولتنا الصغيرة لكي نلامس الحساسية الأكثر رقة باقل حركة لليد. انه من الضروري جدا رؤية الكيفية التي يمكن أن تكون فيها اقل واصغر حركة خالية أو ممتلئة، مثل الجملة تماما. نستطيع أن نقول "يوم سعيد" لشخص ما من غير أن نقول لا "يوم" ولا "سعيد"، بل حتى من دون التوجه بالكلام إليه. نستطيع أن نصافح اليد بطريقة أوتوماتيكية أو بإخلاص... لقد كان لنا حول هذا الموضوع، عندما سافرنا، جدل ومحادثات كثيرة وكبيرة مع علماء يبحثون في اصل الجنس البشري وتطوره وأعرافه وعاداته ومعتقداته. بالنسبة لهم، إن الاختلاف بين حركة مصافحة اليد وحركة السلام على الطريقة الهندية، بضم الأيادي إلى بعض، هو اختلاف (ثقافي).

من وجهة نظر الممثل، إن هذا ليس له أية أهمية. نحن نعرف، انه من الممكن أن تكون منافقاً، أو مخلصاً، بحركة أو بأخرى. نستطيع أن نكون مطلعين جدا ومتمكنين من نوعية الحركة، حتى وإن كانت هذه الأخيرة لا تنتمي إلينا ثقافيا.

على الممثل أن يعلم، إن الحركة مهما كانت، فإنه يستطيع أن يجعلها شعوريا مليئة بالمعاني الحقيقية.

إن النوعية توجد في التفاصيل. وإن حضور الممثل، هو الذي يعطي النوعية والخصوصية مسمعه، لنظرته، شيئا غامضاً نوعا ما، ولكن في جزء منه فحسب. إن ليس هذا بخارج كليا عن إمكانيته الشعورية والإرادية. إن بإمكانه العثور على هذا الحضور انطلاقا من بعض الصمت الداخلي له. إن ما نطلق عليه "المسرح المقدس"، اللامرئي، ينطلق من هذا الصمت، الذي انطلاقا منه من الممكن ابتكار وخلق كل أنواع الحركات. في هذه الحالة. حتى الذي يسكن الإسكيمو سيفهم إذا كانت هذه الحركة هندية، أو أفريقية، هي حركة ترحيب أو حركة عدائية. بإمكاننا أن نشحن أيّ حركة كانت أو أية صوت كان بهذه الطريقة، أو نمتنع عن القيام به أو بها. إن كل شأن أو مسألة لها تفاصيل! ونوعية!

هل أجبت على أسئلة هذا الصباح جميعها؟

أرى إنكم تلتزمون الصمت الآن...

نحن نعلم إن العمل الحقيقي لمصارع الثيران في حلبات المصارعة، يكمن في السياق الطويل الذي يفضي إلى اللحظة المعينة التي نرى فيها الثور بلا حركة. وبما إننا لا نريد أن نذهب بعيدا، أيّ حتى الموت، بإمكاننا أن نتوقف هنا.

# المصادروالمراجع

1. شاكر عبد الحميد (د.): الأسس النفسية للإبداع الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1992

2. عفيف البهنسي (د.): العمران الثقافي بين التراث والقومية، دار الكتاب العربي، دمشق، الطبعة الأولى، 1997.

3. فتحية محمد إبراهيم (د.)، مصطفى حمدي الشنوائى (د.): الثقافة والبيئة، دار المريخ للنشر، السعودية، 1998.

4. قاسم حسين صالح: الإبداع في الفن، دار الشئون الثقافية العامة، بغداد، بدون تاريخ.

5. قيس النوري (د.): الشخصية العربية ومقاربتها الثقافية، مطبعة مكتبة الطلبة الجامعية، الأردن، الطبعة الأولى، 2002.

6. مجدي سمعان: الإعلان التليفزيوني، وكالة الأهرام للإعلان، القاهرة، بدون تاريخ.

7. مجدي عبد الكريم حبيب (د.): التفكير الأسس النظرية والاستراتيجيات، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1996.

8. محسن محمد عطية: الفن وعالم الرمز، الطبعة الثانية، دار المعارف، القاهرة، 1996.

9. مصري محمد حنورة (د.): الخلق الفني، دار المعارف، القاهرة، بدون تاريخ.

10. مصري محمد حنورة (د.)، سيكولوجية التذوق الفني، دار المعارف، القاهرة، 1985.

11. محمود بسيوني (د.): العملية الابتكارية، الطبعة الثالثة، دار عالم الكتب، القاهرة، 2000.

12. منى الحديدي (د.) : الإعلان، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، 1998.

1. Butter Worth, Heine Man; The practice of advertising, Focal press, Great Britain, 1997
2 Sherilyn K. Ziegler, Herbert H. Howard: Broadcast advertising, Grild publishing, Ohio, USA, 1984
3. Williams F. Arens: Contemporary advertising, 7th edition, Irwin & McGRAW-Hill, USA, 1996
4. http://www.balagh.com/najah/or0qv903.htm-

كيف تختار الفكرة المبتكرة

5. http://www.visualentity.com: Michael Shumate, Increasing creativity Lawrence College, 2003
6. http://www.workteamcoaching.com, Image or Identity?, Monty Sharp


للنشر والتوزيع

# الإخراج المسرحي










الأردن - عمان - وسط البلد - ش. الملك حسين - مجمع الفحيص التجاري
هاتف : 96264646208+ فاكس : 96264646470+

الأردن - عمان - مرج الحمام - شارع الكنيسة - مقابل كلية القدس
هاتف : 96265713906+ فاكس : 96265713907+
جوال : 00962-797896091

info@al-esar.com - www.al-esar.com

دار الاعصار العلمي


9 789957 980795